



MKCR サブ・プロジェクト「上方芸能の視覚文化的特質について」研究報告書

流光斎図録

—上方役者似顔絵の黎明—

アンドリュー・ガーストル・矢野明子 編

武庫川女子大学関西文化研究センター

MKCR サブ・プロジェクト
「上方芸能の視覚文化的特質について」研究報告書

流光斎図録 ―上方役者似顔絵の黎明―

アンドリュー・ガーストル・矢野明子 編

武庫川女子大学関西文化研究センター

謝 辞

『流光斎図録』の刊行にあたっては、何よりもまず武庫川女子大学関西文化研究センターに御礼申し上げなければならない。日本の大学に数多くある各種研究センターには海外の研究者も参加しているが、ほとんどの場合、海外の研究者は研究会メンバーという立場に終わり、研究会を指導することは稀である。ところが武庫川女子大学関西文化研究センターは、海外の研究者と研究協力をするばかりでなく、指導者（リーダー）として迎えて下さった。国際的な成功は簡単なものではないが、武庫川女子大学関西文化センターは、その開かれた国際学術交流方針ゆえに、著しい成果を上げている。2005年の展覧会プロジェクト（大英博物館でのKabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780-1830 [大阪歴史博物館、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館では「大坂歌舞伎展」]）ならびにこの『流光斎図録』の実現もまたそのおかげである。センター長の西島孜哉先生と、センター・メンバー（研究員）の羽生紀子氏に心より感謝申し上げます。

本図録に掲載した作品の所蔵機関ならびに個人の方々には、調査の段階から様々寛大な御厚意にあずかった。今回の写真掲載も快諾いただいた皆様には、ここに記して深く感謝申し上げる。アレン記念美術館、大阪歴史博物館、神奈川県立歴史博物館、シカゴ美術館、ジョージ・マン氏、園田学園女子大学近松研究所、大英博物館、千葉市美術館、日本浮世絵博物館、阪急学園池田文庫、ビクトリア・アンド・アルバート美術館、フィラデルフィア美術館、フェレンツ・ホップ東洋美術館、ベレス・コレクション、ボストン美術館、ミネアポリス美術館、武庫川女子大学、メトロポリタン美術館、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館（以上五十音順）、ならびに個人各氏。

本図録執筆者のひとり矢野明子は、2005年度に「流光斎如圭研究序説」の題目で太田記念美術館の浮世絵助成金を受けた。それによって作品調査などの基礎的研究のかなりの部分を行うことが可能となり、その結果が本図録の基盤を形づくっている。浮世絵研究の進展に対する太田記念美術館の重要性をいまいちど強調しつつ、ここに深く感謝申し上げます。

2005年のKabuki Heroes on the Osaka Stage展覧会以来、様々に御指導・御助言いただいている研究者・関係者諸氏にも、ここで全員のお名前を列举することはできないが、改めて心より御礼申し上げたい。本図録に執筆している神楽岡幼子氏には、前記展覧会でも惜しめない協力をいただいた。北川博子氏には、上方絵研究の第一人者としての貴重な御意見をもって、前記展覧会以来御指導いただいている。

また図録のための作品の写真撮影には、前記展覧会同様、立命館大学アトリサーチセンターの赤間亮氏をはじめとする各氏のお手を煩わせた。赤間氏による国際的デジタル・アーカイヴ・プロジェクトの恩恵は、研究者・美術館・博物館にとって計り知れないものとなっている。ここに改めて深く御礼申し上げます。

イギリスのArts and Humanities Research Council (AHRC), AHRC Centre for Asian and African Literatures (SOAS-UCL), Japan Foundation Endowment Committee (UK) からも、研究費や様々な援助をいただいたことを附記しておきたい。深く感謝申し上げる次第である。

流光斎研究の基盤をつくり上げた戦前の先学諸氏、ならびに松平進先生をはじめとする近年の研究者諸氏の功績に敬意を表しつつ、この『流光斎図録』が今後の研究の発展の一端を担うことを願うものである。

ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院教授
アンドリュー・ガーストル
ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院研究員
矢野 明子

はじめに

流光斎の作品との出会いは、大英博物館での展覧会Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780-1830（2005年）（この展覧会は日本にも巡回し、2005～06年にかけて『大坂歌舞伎展－上方役者絵と都市文化』として、大阪歴史博物館、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館にて開催）の準備のための調査を始めた頃であった。もう七年前になろう。流光斎の錦絵、肉筆画、墨摺絵本を見れば見るほど、まさに「妙」と言うべきその作風に驚きと感動を覚えた。彼の作品は日本ばかりでなく、世界各地に所蔵が確認されている。現在知られているところでは、イギリス、フランス、ハンガリー、ベルギー、ドイツや、米国のボストン、ニューヨーク、シカゴ、ミネアポリス。海外にあったものが里帰りして日本の美術館の所蔵になった作品もあるという事実が物語るように、実に広く散らばっていた。本図録の目的は、世界中あちこちにある流光斎の作品（版画と肉筆画）を初めて一冊の本にまとめ、さらなる研究の発展のために供することである。

上記の展覧会準備の時期に、思いがけない幸運が起こった。戦前から知られた大阪の岡田伊三次郎氏の膨大な上方絵コレクションは、戦後その存在がよく分からなくなっていた。ところが2002年であったろうか、突然に、前代未聞の数の上方役者絵が、月々に分割して一回に100枚あるいは150枚という単位で、日本の美術市場に出回るようになった。それが岡田氏旧蔵の作品であったと分かった時には、すでに約10,000点が売られてしまっていたという。そのうちに流光斎の作品もあった。しかしながら幸いなことに、流光斎作品の大部分は、上方絵専門のディーラーである、ピーター・ウィラキ氏によって買い取られ、武庫川女子大学関西文化研究センターをはじめとする日本の諸機関や大英博物館の所蔵となった。過去に流光斎の作品がこれだけまとまって世に現れることはなかったので、これは大変な出来事であった。これを切っ掛けに、いつか流光斎の全作品の図録を作ろうと考えるようになった。

武庫川女子大学の関西文化研究センターのサブ・プロジェクト「上方芸能の視覚文化的特質について」のリーダーとして、ガーストルは、同プロジェクト・メンバーであった大英博物館のティモシー・クラーク氏と上方役者絵の展覧会（上記）を企画実現した。また本図録に執筆している矢野明子氏は、同展覧会のプロジェクト・メンバーで、太田記念美術館浮世絵助成金を受けて、ヨーロッパ・米国・日本にある流光斎作品の調査を行い、全作品図録の基盤研究ができあがった。それから数年、武庫川女子大学関西文化研究センターの惜しめない協力と、日本内外の研究者諸氏からの助言によって、さらに研究を深め、整理し、今回の図録の発行にいたった。

流光斎の作品数は江戸の浮世絵師ほど多くはないが、この十年間のうちに、旧岡田コレクションをはじめ、かなりの作品が動いた。それにも拘わらず、殆どの場合新しい所蔵先をつきとめることができたのは幸運であった（流光斎があのか世から働きかけているのではないかと思うことさえある）。その結果、この『流光斎図録』には全59図の版画作品と肉筆画作品を掲載することができた。作品の配列順は、版画・肉筆画それぞれ、作品考証に流光斎の様式的発展を考え併せ、彼の画業の展開についてのひとつの見解を示すことを意図した。また参考に4点の流光斎の役者絵本も掲載した。これを基礎に、流光斎ならびに上方役者絵、ひいては上方文化の研究が一層進展することを願っている。

ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院教授
アンドリュー・ガーストル

凡 例

本図録は、現時点（2008年12月）で知られる流光斎如圭の版画ならびに肉筆画作品を網羅し、カラー図版ならびに図版解説をもって提示する。

作品の選択基準

流光斎如圭の落款（および印章）をもつ作品は基本的に全て収録するよう努めたが、今回写真掲載のかなわなかった作品（図版解説・補遺参照）ならびに明らかな偽作と認められる作品は含まれていない。落款のない作品については、本図録編著者が流光斎作品と認めるもの、ならびに、多少の異議は残るものの従来の研究において流光斎作品とされてきたものを併せ、幅広く作品を収集するよう努めた。

配 列 順

版画と肉筆画にセクションを分け、それぞれの中で制作年代順に配列する。版画作品の年代考証については意見の分かれるものもあるが、ここでは本図録編著者の見解に基づいて配列し、図版解説の中で他の見解についても触れることとする。

図版番号

版画と肉筆画を合わせて通し番号を付した。異版の知られる版画作品には、番号の下位に小文字アルファベット (a, b) を付した。

複数の同版が知られる版画作品については、それらのうちの一点をもって代表として掲げる。同図柄の異版が知られる作品については、これを並べて掲げる。異版についても複数の同版が知られる場合には、それらのうちの一点を代表として掲げる。『許多脚色帖』（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵）に貼り込まれた人物切り抜きについては、それによってのみ知られる図柄の場合に限り収載した。

二枚続の版画作品には右図・左図それぞれに番号を付し、並べて掲げる。

絵 師 名

流光斎如圭の作品として収録したものには特に絵師名の表記をしない。参考図版など、流光斎如圭以外の作品については、絵師名を表記した。

所 蔵 先

所蔵先の機関あるいは個人が日本の場合には、特に国名の表記をせず、それ以外の場合に限り国名を表記した。

流光斎図録 ―上方役者似顔絵の黎明―

目 次

謝 辞	
はじめに	
凡 例	
論 文	
「流光斎研究の現在」 矢野明子	3
「『けいせい楊柳桜』の錦絵五種をめぐって」 神楽岡幼子	25
「女形の身体を描く―流光斎と写楽の革新性―」	
アンドリュー・ガーストル	33
図 版	
錦 絵 (図1～46)	51
肉筆画 (図47～59)	94
図版解説	127
資料 役者絵本	159
(1)『旦生言語備』	162
(2)『画本行潦』	179
(3)『絵本花菖蒲』	201
(4)『(三都劇場) 役者百人一衆化粧鏡』	217
落款・印章一覧	238
主要参考文献	240
協力者一覧	242

論 考

矢野 明子

神楽岡幼子

アンドリュー・ガーストル

流光斎研究の現在

矢野 明子

はじめに

流光斎如圭(生没年未詳)は、寛政年間を中心に、大坂の地で初めて役者錦絵を出版し、上方役者錦絵の祖とされる人物である。その活躍期は、残された彼の画業から、安永六年から文化六年(1777-1809)に置くことができる。しかしその本業が絵師であったとするには疑問が残る。それというのも、流光斎と同時代に江戸で役者絵を手がけた勝川派の絵師らと比較すると、流光斎の作品数はきわめて少なく、制作の旺盛な時期はごく限られるからである。すなわち流光斎は、当時の商業都市大坂に栄えた、玄人はだしの素人芸(この場合は画)をもってならす文化人のひとりであった可能性が高い。その意味で、流光斎の画業を明らかにすることは、大坂文化の特質の一面を明らかにすることに外ならないが、たとえそれをさておき、流光斎の作品を純粹にながめてみても、その優れた創意と技倆は、江戸時代中期の美術史の中で独特の精彩を放つものとして、看過できない対象であることがわかるのである。

1. 研究史と本図録の特色

(1) 先行研究の概要

流光斎の画業に関する研究は、黒田源次『上方絵一覧』(1929年)¹ならびに春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」(1931年)²に始まる。それより前に、坪内逍遙「少年時に観た歌舞伎の追憶」(1920)³の中の上役者似顔絵に関するくだりにおいて、流光斎をその嚆矢に擬することができようか、という見解が述べられているが、そこではまだ上方役者絵の全体的な問題提起の一端にとどまっている。黒田氏の研究では、上方絵における流光斎の位置を明確にされたものの、役者絵本以外についての具体的な言及はなされていない。氏は大阪の蒐集家・岡田伊三次郎氏のコレクションを参照されたようであるが、その中にあったはずの流光斎の一枚摺役者絵について触れるところがないのは惜しまれる。春山氏は、その岡田コレクション中の流光斎作品を詳細に調査され、ここに流光

1 黒田源次『上方絵一覧』佐藤章太郎商店、1929年。

2 春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」『東洋美術』第12号、飛鳥園、1931年。

3 坪内雄蔵『逍遙選集』第12巻、春陽堂、1927年。

齋の作品は版画11点、肉筆画3点が世に知られるようになった。⁴さらに氏は、当時吉野五運氏の所蔵にかかっていた『許多脚色帖』も調査され、その中に16点の流光齋錦絵の人物切り抜きが貼り込まれていると報告された。春山氏の研究は、美術史的な視点から流光齋ならびに松好齋の様式的特質を明らかにしようと試みられた点で先駆的であると同時に、現在までを視野に入れても唯一のものである。黒田・春山両氏の時代には、『歌舞伎絵大成 寛政期』(1930年)⁵や『浮世絵大成 第九卷』(1931年)⁶などの図版類にも、江戸絵にまじって流光齋の作品も数点収載されているので、流光齋の名は決して忘れられた存在などではなかった。

ところが戦後しばらくは、上方絵にとって不遇の時期が続いたようで、流光齋に関する研究も単発的に数点あるものの、大々的な総合と見直しは、松平進・鈴木重三両氏による『上方浮世絵200年展』図録(1975年)⁷まで待たねばならない。この展覧会では、流光齋の役者絵の代表作の版画13点、肉筆画4点、絵本4点、が複数の所蔵先から出揃い、作品数の追加に貢献した。海外ではこれよりも早く1973年、フィラデルフィア美術館に個人のコレクションであった上方役者絵がまとまって入ったことを契機に、Roger S. Keyes and Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints: a collection of eighteenth and nineteenth century Japanese woodblock prints in the Philadelphia Museum of Art*⁸が出版され、流光齋を含め上方絵についての総論や参考文献リストなど、充実した研究成果が発表された。

その後の流光齋研究は主に一枚摺役者絵(錦絵)の分野で深化したが、それに最も大きな貢献をされたのが松平進氏である。氏が1960年代末から鋭意継続された上方の役者絵師個々人に関する研究の中で、流光齋に関するそれは『上方浮世絵の再発見』(1999年)⁹『上方浮世絵の世界』(2000年)¹⁰に集大成された。松平氏の収集された流光齋の一枚摺役者絵の数は32種(図柄)34枚と、その数を飛躍的に伸ばした。また、氏は早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に所蔵される上方絵の図録、『演劇博物館所蔵芝居絵図録4 前期上方絵(上)』『演劇博物館所蔵芝居絵図録5 前期上方絵(下)』(ともに1995年)¹¹を監修され、『許多脚色帖』に貼り込まれた錦絵人物切り抜きのうち15点を「流光齋」あるいは「流光齋カ」とされたが、この数は先の一枚摺役者絵総数には含まれていない(人物切り抜きの図柄には、完全図の細判と重複するものが多数ある)。近年では、松平氏の元で上方絵の研究を続けてこられた北川博子氏が、歌舞伎と役者絵、出版書肆の動向などの観点から精力的な研究をなされ、流光齋との関わりにおいても重要な論考を発表されている。

2005～06年にかけて大英博物館・大阪歴史博物館・早稲田大学坪内博士記念演劇博物館を巡回

した展覧会、Kabuki Heroes on the Osaka Stage 1780－1830(邦題「大坂歌舞伎展」)は、流光齋研究の再燃を促す重要な契機となった。¹²先に言及した1975年の「上方浮世絵200年展」以来、実に30年ぶりの大規模な上方役者絵の展覧会となった本展の開催と相前後して、流光齋の新たな作品や、長く行方が分からなくなっていた作品、旧岡田伊三次郎氏のコレクションが市場に出現／再出現したことは全く幸いであった。またこの国際展覧会プロジェクトを機に、日本国内のみならず海外各地の研究者・大学・美術館／博物館・蒐集家・ディーラーらのネットワークができあがり、上方役者錦絵の祖、流光齋の作品と画業を改めて整理し直す機会となった。筆者もまたこれに参画する好機に恵まれた結果、多くの惜しめない協力と助言を得て、今日ここにこの一文を寄せることができたのである。

(2) 本書の構成と方針

本書は、流光齋如圭の一枚摺役者絵(錦絵)と肉筆画について、現時点で知られる作品全てを収めたものである。全作品の図版が載せられるよう努めたが、残念ながら写真掲載のかなわなかった2点については、図版解説の最後に補遺として載せてある。流光齋の作品として本書に含めるかどうかの基準は、①流光齋の落款・印章を伴うもの、②流光齋作品として積極的に認められるもの、③過去の研究において流光齋の作品として取り扱われてきたもののうち、流光齋でないと積極的に否定するのが難しいもの、である。つまり最大限の幅をもって作品を提示し、図版解説において様々な見解を併記することによって、今後の流光齋研究に資するのが目的である。なお、今回絵本は取り扱わないこととするが、資料として、流光齋の最も重要と思われる役者絵本4点を白黒図版で掲載した。

現在のところ確認できた流光齋の一枚摺役者絵の数は、44種(図柄)78枚(同版・異版・貼込帖貼付の人物切り抜きを含めた延べ数)に上る。同版が複数存在する場合には、その中から一図をもって代表とする。異版がある場合には、これを並べて図示する。二枚続の作品も並べて示す。校合摺や人物切り抜きによってのみ知られる作品は、それらを図示する。

流光齋の肉筆画については、錦絵に比較すると、研究が滞ったまま長く歳月が流れていた。春山氏の研究や「上方浮世絵200年展」で取り上げられた肉筆画作品のうちの多くは、行方知れずとなったり、近年再発見されたものでも、実見してみると、流光齋様式を模倣した別筆とせざるを得ないものであったりと、過去の研究においての流光齋肉筆画を再検討する必要にせまられた。しかし逆に、春山論文で言及された「大星由良之助 おかる 九太夫 『仮名手本忠臣蔵』茶屋場」(本書図49)は、2005年の展覧会準備期間に幸いにも再び世に現れ、流光齋の真筆として基準作となる優品であることが確認できた。他に『梨園書画』(図48)も2005年の展覧会を機に初公開となった、きわめて優れた重要な作例である。本書では、実見の上、流光齋の筆と確定してよい作品、多少の疑義は残りながらも流光齋の落款印章をとまなう作品、過去の出版物に流光齋として掲載されているが現所蔵先が不明となって実見できなかった作品、を含め、13点(押絵1点を含む)の図版を掲載

4 ただし、春山氏の論文の中で流光齋と併せて論じられた松好齋の作品リストの中に、現在では流光齋とする細判錦絵2点が含まれている。

5 田口鏡次郎編『歌舞伎絵大成 寛政期』中央美術社、1930年。

6 東方書院編『浮世絵大成』第9巻、東方書院、1931年。

7 『上方浮世絵200年展』図録、日本経済新聞社、1975年。

8 Roger S. Keyes and Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints: a collection of eighteenth and nineteenth century Japanese woodblock prints in the Philadelphia Museum of Art*, David R. Godine in association with Philadelphia Museum of Art, Boston, 1973.

9 松平進『上方浮世絵の再発見』講談社、1999年。

10 松平進『上方浮世絵の世界』和泉書院、2000年。

11 松平進監修『早稲田大学坪内博士記念 演劇博物館所蔵芝居絵図録4 前期上方絵(上)』早稲田大学演劇博物館、1995年。松平進監修『早稲田大学坪内博士記念 演劇博物館所蔵芝居絵図録5 前期上方絵(下)』早稲田大学演劇博物館、1995年。

12 A. Gerstle with T. Clark and A. Yano, *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780－1830*, British Museum Press, London, 2005。(日本語版は『大坂歌舞伎展—上方役者絵と都市文化』大阪歴史博物館、早稲田大学演劇博物館、2005年。)

した。

流光斎のほぼ全作品を一覧に供することのできた本図録では、流光斎の画業の展開をできるだけ明瞭に把握すべく、様式的側面を重視した上で錦絵の年代考証や肉筆画の制作年代を提示した。役者絵の十分な理解には、演劇史料との密な照らし合わせが必須であるが、流光斎の作品についてのその作業は、まだ多くが課題として残されている。寛政五年(1793)正月の「けいせい楊柳桜」に取材した作品については、本書の神楽岡幼子氏の論考が、台帳と役者評判記から上演時の様子を再現し、それぞれの作品に再び血潮を通わせていて興味深いので、ご参照いただきたい。演劇史料からの考証と作品そのものから導かれる様式分析の結果とは、必ずしも相容れるものではなく、考えあぐねればきりのない作品も少なからずあった。今後諸賢の御叱正を賜り、修正を加えてゆければ幸いである。

2. 流光斎関連史料

流光斎の出自や素生については、未だ確かなことは何も分かっていない。だが、絵を描く者として「流光斎」の名が記された史料は少なからず存在する。とりわけ彼の没後数十年を経た19世紀半ば以降には、大坂の「浮世絵師」としての認識が広まり、浮世絵師を網羅する事典類に所定の位置を得ている。それらが記述する内容は大同小異で、情報源に限りがあったと推定される。

これに対して、流光斎の生前に記された史料の数は非常に少ない。後世の浮世絵師事典類に見られるような型を押したような記述に比べて、やはり同時代史料は、それぞれが独自の情報を伝えてくれて興味深い。以下概ね年代順に並べる。

〔史料 1〕

『大坂駄珍馬』天明三年(1783)鼠穴庵遊道山人序文、国立国会図書館蔵

卷之五「耳鳥斎扇面の事并流光斎顔似せ扇の事」

「又去年春頃より役者顔似せ扇はやりける。此画工は流光斎と号し北堀江亀井橋の住人成よし。役者の面をにせらる、其妙なる事たとふるに物なし。各其望所の役者身ぶり好におうじ写し遣しける。俄に其道とは云ながら全く自分のきようによる所成べし。然れども此扇面は耳鳥斎が画扇よりはうれたる事すくなかりしとぞ。」(濁点・句読点筆者)

〔史料 2〕

木村蒹葭堂『蒹葭堂日記』(水田紀久編『蒹葭堂日記』翻刻編、蒹葭堂日記刊行会、1972年)

天明四年(1784)五月

「十六日 谷輔十郎【流光斎】【林圭】 村井古巖【林伊
森礼藏】敬恵 古岩宿

廿五日 雨【林圭】 谷輔十郎【流光斎】【河弼】小篠道仲【穠】 夜益田次兵衛」

天明八年(1788)三月

「十二日 【林圭
おし免鶴殿行】 【大助殿米
一寺八五郎行】 流光斎 松本才次郎 日下泰山 夜【浅井用藏
淡路屋熊二郎】」

※【 】内は小字

〔史料 3〕

松本奉時編『梨園書画』画帖、大阪歴史博物館蔵(図48参照)

天明八年(1788)序文、天明七年(1787)跋文。序文には画帖編纂者の松本奉時が、役者の肖像を流光斎と耳鳥斎に描かせたことについて、次のように記す。

「流光耳鳥の両名手にあつらへ其にほひをうつしそめて三帖によそほひなしける」

〔史料 4〕

毛必華編『浪華郷友録 寛政二年版』1790年(森銑三、中島理壽編『近世人名録集成』第一巻、勉誠社、1976年)

「多賀如圭 【号流光斎
北堀江四丁メ】 流光斎」

〔史料 5〕

『虚実柳巷方言』寛政六年(1794)(船越政一郎編『浪速叢書』第14巻、浪速叢書刊行会、1927年)

「諸芸諸道名人」の項。

「絵は唐で徽宗皇帝の鷹、呉道子の龍、子昂の馬、沈南賓の花鳥などよく人のしる所也。近世唐絵といふもの専おこり、いせの月仙、京の大雅、月溪、蕪村など世にもてはやせり。大坂にてハ当時、

五岳 耕夫 廣や 米山人 春岳 濱田

和絵ハ金岡、土佐、元信、雅楽之介、探幽、雪舟など名高し。

周圭 玉山 関月 臨川 祖仙 月岡 橘平 三笑 蓼祐

がこう絵

耳鳥斎

似画

流光斎」(句読点筆者)

〔史料 6〕

蕤破居士『浪華なまり』享和二年(1802)

「画ハ

当時あまねく流行の物にして、筆意をふるふ人にハ、

武禪 幽篤 蘭林斎 藍江 周峯 周南 祖仙 月岡 橘 玉山 桃溪 ミき女 春泉

唐画ハ、旭江 福原 熊岳 米山人 十時 東野 濱田 鶴亭 蒹葭

耳鳥斎の戯画ハ鳥羽の僧正もはだしにて、流 行 斎、松好の似面ハ、百済の川成をあざむけり。」(句読点筆者)

[史料 7]

松好齋半兵衛「戲場案内 両面鑑」一枚摺、享和三年(1803)末、大阪歴史博物館ほか蔵。

「役者似顔画師

ほり江／瓶ばし 流光齋如圭〈流光齋〉

島之内清水町 作者曰憚ながらわたくし」

※筆者註；ここでの「わたくし」は松好齋のこと

※〈 〉内は印章を象ったもの

以上がこれまでに集め得た流光齋の生前の史料である。これらをまとめると、流光齋は北堀江四丁目の瓶橋(亀井橋)に住し、如圭と号した。姓は多賀氏であったと『浪華郷友録 寛政二年版』(史料4)は述べるが、流光齋自身が多賀姓を絵画作品の中に記し残した例は、現在のところ見つかっていない。天明二年(1782)春頃より役者の似顔絵を描いた扇面画の上手で名を上げたようである。

同じ頃、耳鳥齋も扇面画を描き、流光齋よりも人気があったという言及も興味深い。天明七年(1787)頃には、『梨園書画』(史料3)に見られるとおり、流光齋・耳鳥齋ともに役者絵の名手として、画帖に役者肖像の揮毫を依頼されるまでになっている。

また、大坂文人の巨星、木村兼葭堂とも何らかの形で交流があったようである。兼葭堂はもともと北堀江瓶橋北詰に住していたので、ある時点では流光齋と兼葭堂は近所同士であったということになる。上に引いた『兼葭堂日記』の記事の中で興味を引かれるのは、天明四年五月に二度現れる「流光齋」の名前はいずれにも上位に「谷輔十郎」という名前を伴うことである。この谷輔十郎という人物の詳細については、現在のところ何も手がかりが得られていないが、流光齋と兼葭堂を引き合わせる仲介をした人物なのだろうか。あるいは、後世の史料に徴して述べるように、流光齋の俗称が基本的には「詳らかでない」とされることと関連して、流光齋その人である可能性はないだろうか。

寛政年間以降は「似画」「似面」「役者似顔画」の分野で確固たる位置を得たようである。寛政九年(1797)刊の嘶本『新話違なし』(野暮天作)には、「流光齋」という標題のもとに、文箱に映った自分の顔の表情をいろいろ変えて戯れる丁稚の話が載っている¹⁶。そして享和二、三年頃には流光齋の弟子とも言われる松好齋もまた、同じ分野で名を上げていたことが分かる。

13 荻田清『上方板歌舞伎関係一枚摺考』清文堂出版、1999年。

14 耳鳥齋(?-1751-1803?)は大坂の人。本名は松屋平三郎。戯画的な画をよくした。本業は酒造業や骨董業などで、趣味の浄瑠璃は玄人並みであったという。中谷伸生監修、伊丹市立美術館編『笑いの奇才・耳鳥齋!—近世大坂の戯画—』伊丹市立美術館、2005年。
『大坂駄珍馬』(史料1)には、流光齋に関する記述の直前に耳鳥齋についての記述があり、以下のとおり。「此二三年已前より、耳鳥齋画面の扇流布しける。抑此絵は、かる絵にあらず、鳥羽絵にあらず、耳鳥齋一人思ひ付て書出せし画也。此耳鳥齋といふは、京町堀新難波橋通の住人なるよし。実名は松屋平三となん。号は普く浄るりにて其名高く、素人中にも塚五やね喜豆大などの中間にて、松平と号しきたり。北新地芝居も、一度太夫号付て出勤せられし所、いか成事にや、其後は芝居も出られず在しが、ふと扇の画を思ひ付、書初に、時に叶ひしにや、段／＼はんぜうしけり。」(句読点筆者)

15 大阪歴史博物館編『木村兼葭堂—なにわ知の巨人—』思文閣出版、2003年。

16 「流光齋 丁稚、医者之所へ薬料もつて行道にて、文宮の蓋にふと顔を写し見るに、よううつるを面白くおもひ、にらんで見たり笑ふて見たり、顔をしかめたり舌を出したり、いろ／＼さま／＼の兒して行所へ、通りかゝる旦那を見て、ヤイ長吉よ。其顔はんじや。長吉ハイ。ぼんさまがこんな面買ふてくれテ、」武藤禎夫編『嘶本大系』第13巻、東京堂出版、1979年。

続いて流光齋没後の史料に記される内容について検討を加えてみたい。

[史料 8]

『当世廓中掃除』巻一、文化四年(1807)

すべて移り変わるものを列举したのちに「松好・井特は雪亭・流光を蔑にす。当世恐るべし」とあるという¹⁷。流光齋の人気は松好齋に、月岡雪鼎のそれは祇園井特に取って代わられたことを述べる。

[史料 9]

『浪花見聞雑話』文化十四年(1817)(森銑三ほか編『随筆百花苑』第7巻、中央公論社、1980年)¹⁸

「顔似世絵

役者顔にせの絵師は少し宛むかしより有といへども、天明二年寅どし、堀江に流光齋如圭より多く書初たりと言。」

[史料10]

鈴木牧之『貼交屏風 國處姓名名寄帖』文政五年(1822)(『新潟県文化財調査報告書第七 記録篇

鈴木牧之資料集』新潟県教育委員会、1961年)¹⁹

越後の商人、鈴木牧水・牧之父子と交友のあった全国各地の文人名士の姓名録。もとはこれらの人物から得た書画を貼交屏風に仕立てたものであったが、それらに基づいて一冊の新旧知名交友録としてまとめたもの。文中の◎は実際に対面したことのある人物に付された記号。

「◎流光齋如圭 大坂亀橋北詰 短尺」

[史料11]

烏有山人(木村黙翁)『京撰戯作者考』執筆年代未詳(木村黙老は天保九年[1838]没)(森銑三ほか監修『続燕石十種』第一巻、中央公論社、1980年)

松好齋、松洛齋に続いて、

「流光齋

大坂の人、是亦、上の二人と同時也、浮世絵に巧也、俳優肖像を能く写す、名は如圭、俗称詳ならず、ほり江瓶橋に住す、」

[史料12]

西澤一鳳軒『西澤文庫伝奇作書拾遺』上の巻、嘉永四年(1851)(『新群書類従』第1巻、国書刊行会、1906年)。

「戯作者戯場話の論」の項

「役者の似顔を画き、浮世絵師と唱へるは流光齋より始りしなるべし【扇面をよく書し子健と云は

17 松平、註10文献、101ページ。

18 原著録者は不明。原本からの写しである様子(『随筆百花苑』第七巻「浪花見聞雑話」解題より)。本史料はタイモン・スクリーチ氏に御教示をうけた。記して感謝申し上げます。

19 この史料は神楽岡幼子氏に御教示をうけた。記して感謝申し上げます。

此兄なり】。流光斎の役者似顔の画は三組ばかり有、画風当時画く所と違ひ淋しけれども、顔容老実によく似せたりと老人はほめけり。松好斎は此門人にして、画風又一変す。此人の画きし顔にせ本、又数冊あり。」(句読点筆者)

[史料13]

『西澤文庫脚色余録初編』中の巻、嘉永四年(1851)(『新群書類従』第2巻、国書刊行会、1906年)
「俳優似顔の書は流光斎に始り、松好、芦国、春好に続き、東都は勝川春英より豊国迄、其時々
の俳優の似顔(兎手柏、草の種、双合鑑杯数本有)生る如く画きし書有。」(句読点筆者)

[史料14]

「画法系譜」という印の捺された一枚摺、個人蔵。嘉永七年(1854)四月の年記あり。「蜻蛉佐々木道
禪」落款、「道禪之印」白文方印。
古礪一敬甫一雪鼎一宗信・武禪・玉山・関月一山月・流光斎・桃溪・藍江一龍洲・蘭石・霞村・大
波、という系図を示し、各人の略伝を記す。
「流光斎 多賀氏、名如圭、大阪住、関月ヲ師トシ、後変シテ俳優肖面ノ祖トナル。真ニオシムヘシ、
文化年中ニ没。男曰子健、号朴仙ト、和人物ヲ善クス。」(句読点筆者)

[史料15]

暁晴翁(暁鐘成)『浪華墓所集』からの謄本、国立国会図書館蔵。²⁰暁鐘成は万延元年(1860)没。

「画

流^(マ)光^(マ)斎 文化

浪花の人、浮世絵を巧にし、俳優の肖像をよく模す。名ハ如圭、俗称詳ならず。堀江瓶橋に住し、
後難波新地京橋町に移住すといふ。」(濁点・句読点筆者)

[史料16]

宮武外骨編『浪華名家墓所記』

「●流光斎(画工)

浪花の人浮世絵を巧にし俳優の肖像をよく模す、名は如圭、俗称詳ならず、堀江瓶橋に住し後難波
新地京橋町に移住すといふ」

※●は宮武が参照した原本(暁晴翁『浪華名家墓所集』)にありの意。

[史料17]

20 国会図書館には二件の謄本が所蔵され、請求番号はそれぞれ、232-74、862-154。両謄本ともに以下のような同じ奥書あり(仮名遣いは多少異なる)。
「此書暁晴翁半成の遺書にして【後人追加せし所あり／今識別すべからず】手書の稿本浪花書肆鹿田松雲堂【静七】の所蔵なりしを、客冬転借して之を謄写し、原稿と併せて倉澤奎運堂【桎七】に托せしが、本年一月九日彼宅火災の際烏有に帰し、遺憾不少ざりし適、京都富岡【鉄斎】氏謄本あるを聞き、紹介を求めて借覧するを得て再写せり。原稿書名未だ定まらず、浪華名家墓所集といふは、鉄斎氏の命ずる所なり。于時明治廿七年甲午七月下澣也岡本和」(濁点・句読点筆者)

『新增補浮世絵類考』慶応四年(1868)、『故法室本』(仲田勝之助注『浮世絵類考』岩波書店、1941年)

「[新] 流光斎[故] 如圭

[新] 役者画多し。

[故] 大坂の人、俳優の肖像を画くに名ありて、当時浪花にては有名の人なりし。彩色絵も密なり、
画風月岡氏の筆意を学びしかと思はるゝ所あり。

絵本花菖蒲二冊 同にはたづみ三冊 芝居画史二冊 旦生言語備二冊」

※[新]は竜田舎秋錦撰『新增補浮世絵類考』の記述

※[故]は『故法室本』の記述

[史料18]

石田誠太郎『大阪人物誌』昭和二年(1927)(石田誠太郎『大阪人物誌』全二冊、臨川書店、1974年)

「流光斎如圭

姓氏未詳、名は如圭、流光斎と号す、浪華の人、堀江瓶橋に住し、後難波新地京橋町に移住す。画
法を月岡雪鼎の門に学び、風俗人物絵を能くし、又俳優似顔等を描く。特に板刻の密画に長し、著
書多し。天明頃の人なり。

著書 三都劇場役者百人一衆粧鏡 一 三都劇場草の種 一 三都劇場初穂草 一 三都劇
場晩稲草 一 三都劇場田植草 一 芝居画史 二 通者茶話太郎 一 役者用文章直指
箱 二 絵本にはたづみ 三 絵本花菖蒲 三 絵本目出度候 二 絵本信長記拾遺後編

多賀朴仙

多賀氏、名は子健、朴仙は其号なり。浪華の人、流光斎如圭の男なり。画法を父に受けて、之を能
くす。不幸壮年にして没す。」(句読点筆者)

[史料19]

岡本撫山『浪華人物誌』卷二「画家」の項。奥付等なし。

「流光斎如圭 男朴仙

浪華の人、名は如圭、浮世絵師にて俳優の肖像を画くに名あり。絵本信長拾遺後編の繡像は此人の
筆なり。男多賀子健朴仙と号す、画に巧なり壮年に没す。」(句読点筆者)

以上を概観してみると、まず、後世になって流光斎は大坂の役者似顔絵の祖としての位置づけを
与えられるようになっていることが解る。彼の通称は「流光斎如圭」で一致するが、姓については
不詳とするものと、「多賀氏」とするものの二系統に分かれる。さらに追加される情報としては、
流光斎の「兄」または「子」とされる「多賀子健朴仙」という人物の存在である。その他、流光斎の伝
記的な記述については大同小異で、情報源がごく限られていたものと思われる。

流光斎について「画系」という概念が発生しているのは、生前の史料において、流光斎は耳鳥斎
と並んで独自の絵画カテゴリーがあてがわれていたこととの比較において興味深い。「画法系譜」(史
料14)については、後の「流光斎の画業の概要」の中で改めて触れることとするが、そこでは、流光
斎の後並み居る役者絵師の中でただ一人流光斎だけが、この画系に組み入れられている。春山武松
氏はこの画系について次のように解釈された。「こゝに考ふべきは、右の画系が根本としては狩野

派に属しながら、古礪和尚を始めとして敬甫、雪鼎、関月等悉く規矩に拘らず、各別に一格をなしたことである。(中略)そしてその傾向は遂に流光斎に及び彼をして役者似顔絵かきにまで逸出せしめるに至つたと見るべきであらう。²¹しかし『浮世絵類考』『故法室本』(史料17)では「画風月岡氏の筆意を学びしかと思はるゝ所あり」と述べているので、単に独自の画境を開こうという作画態度の類似によるつながりでもなさそうである。ただし実際のところ、これまでに流光斎の作品の中で特に月岡雪鼎との強い作風上の関わりを示すような例には出会っていない。

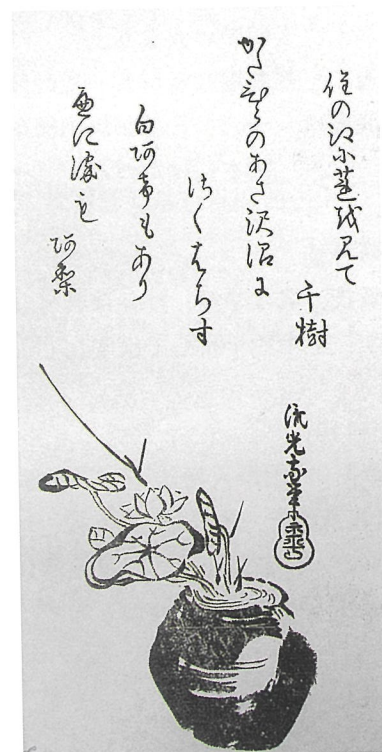
この系図はむしろ後世になって、役者絵の上手つまり人物画の上手としての流光斎の名声が、彼をこの大坂の地におけるより伝統的な絵画グループの中に加えさせたのではないだろうか。彼の生前、まだ流光斎の役者絵が目新しかった頃には、流光斎は耳鳥斎と同様の扱いで、伝統的絵画の範疇には入っていなかった。それが後になると、耳鳥斎から別れ、月岡雪鼎らのグループに入れられるようになるのは、画壇における流光斎の名の価値の高まりを示しているのではないだろうか。流光斎と名のつく錦絵や肉筆画を広く見てみると、「流光斎風」の作品が多く世に出回っていたことが解る。そのことと、絵師としての名前の格上げは連動しているのだろう。

3. 流光斎の画業

(1) 画業の概観

流光斎の早期の画業としてこれまでのところ知られているのは、版本への挿絵である。その最初が安永六年(1777)刊の『狂歌ならひの岡』(仙果亭嘉栗撰)への挿絵(挿図1)である。花器に挿した蓮を描いた小さな一図で、同じページにある「住の江に蓮を見て」と題された歌によせて描かれたものであろう。図には「流光斎筆」の落款と「示平」瓢型印が伴う。井上和雄氏によれば、流光斎は俗称を「慈平」といい、寛政年間の肉筆画作品「住吉社頭の景」には「流光斎」の署名と「慈平」印が捺されているというが、²²現在この作品は図様も行方も知れない。後に述べるように、天明年間の肉筆画には流光斎の落款と「慈」「平」朱文印を伴う作例が複数存在するので、井上氏の説を支持することができる。

ところで春山武松氏はかつて『許多脚色帖』(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵)第九～十五巻に貼り込ま



挿図1
流光斎「花卉図」(『狂歌ならひの岡』への挿絵)

れた、流光斎の役者絵本『画本行潦』(寛政二年[1790])と図柄を同じくする肉筆画をもって、流光斎の若書きとし、流光斎の画業の最初期の事跡と位置づけられた。²³『許多脚色帖』は年代記の体裁をとっているので、それに従えば、これら肉筆画のうち最初のは安永二年(1773)ということになり、最も早い流光斎の作品と春山氏は結論されたのである。しかしながら、『許多脚色帖』がひとつひとつの史料を同列に年代考証した上での年代記ではなく、史料の貼り込み位置と年代は必ずしも合致しないことが認められている。²⁴春山氏が「彼の初期の画風」ゆえと認められた形の不安定さや線の弱さは、結局のところ、それらが『画本行潦』からの何者かによる「写し」であるがゆえの筆線の神経質さ、自律性のなさ、であることは否定できない。松平進氏もこれら肉筆画の解説では「原図『画本行潦』にあり」とし、やはり版本の写しと考えられた。²⁵したがって、現時点で確認できる流光斎の最初の画業は、『狂歌ならひの岡』への挿絵なのである。



挿図2 流光斎「宴席図」(『歌系図』への挿絵)

狂歌本への挿絵に続いて、次の事跡として知られるものもまた挿絵である。天明二年(1782)刊の『歌系図』(流石菴羽積撰)には、見開きで、三味線や歌、酒肴に興じる人々の姿が表情豊かに描かれている(挿図2)。図中には「流光斎画」落款と「如圭」印が記される。これらの事例から、流光斎ははじめ版本への挿絵から画業をスタートさせたのではないかと考えられる。これら以外にも、同時期の版本に流光斎が挿絵を施した作例を見出すことができるだろうと予想されるが、本図録では専ら錦絵と肉筆画を取り扱うことが目的なので、版本の探索は次の課題としておきたい。

天明四年(1784)流光斎は役者絵本『旦生言語備』(二冊)を上梓し、ここに初めて流光斎と役者絵との関わりを具体的に見ることができる。これに先立ち、大坂では、耳鳥斎の『絵本水や空』(安永九年[1780])、翠釜亭の『翠釜亭戯画譜』(天明二年[1782])などの役者絵本が出版されているので、流光斎の本書もこの流れにのったものと考えられる。それまで挿絵にとどまっていた流光斎の画業

21 春山、註2論文、5ページ。

22 「多賀氏、名は如圭、俗称慈平、別号流光斎を以て著名なり、大阪北堀江四丁目に住し、後ち難波新地京橋町へ移る、また一時住吉に居りしものゝ如く、寛政年間の彼が肉筆画「住吉社頭の景」(小品)に、流光斎と署名し「慈平」の印を捺し、其が附箋に「住吉多賀如圭」と記せり。」井上和雄『浮世絵師伝』渡辺庄三郎版、1931年、「流光斎」の項。

23 春山、註2論文。

24 北川博子「一枚摺・役者絵等からみた演博蔵『許多脚色帖』の編纂」『歌舞伎 研究と批評』第36号、2006年2月。

25 松平、註11文献「前期上巻(下)」。

が、いきなり本格的な役者絵本へと飛躍したことの背景については、『大坂駄珍馬』(国会図書館蔵)が、流光斎の役者顔似せ扇面画の流行としてよく語ってくれる(史料1)。

『梨園書画』(大阪歴史博物館蔵：図48)は天明年間の流光斎の肉筆役者似顔絵の集大成と言ってよい。天明八年(1788)の序文と同七年の跋文をもつ本作品は、画帖形式で、上・中・下の三冊からなり、上・中の二冊には流光斎が筆をとり、下冊は主として耳鳥斎である。各見開きに、役者の似顔絵と像主となった役者自身の書跡が対応する。この画帖制作を企図した松本奉時をはじめ、当時の人気歌舞伎役者、絵筆をとった流光斎や耳鳥斎らの文化的交流の様相をうかがうことのできる大変興味深い作品である。

この画帖において流光斎は、初代中村富十郎・初代叶雛助・初代浅尾為十郎の三人のみ二回描いており、また流光斎の画業を通覧してみても、彼らに対する特別の思い入れがあったことがうかがわれる。ことに初代中村富十郎(1719－86)は、本画帖の完成時には既に帰らぬ人となっており、おそらく流光斎が彼の似顔に絵筆を揮った頃が最晩年であったとうと推定されるのであるが、『梨園書画』の中では唯一、小菊の咲く窓辺から外を見やる情趣あふれる図様に表されており、ひときわ力を込めて描いたことが解る(図48(2))。人形遣いの吉田文三郎に続き、富十郎を役者の第一図とした配列にも、流光斎ばかりでなく、この画帖制作に関わった人々の富十郎に対する敬意が見て取れるのである。

千葉市美術館に所蔵される『芝翫帖』に貼り込まれた扇面画「初代中村富十郎の白妙」(図47)は、流光斎の落款と使用印、顔貌表現の特色などから、おそらく『梨園書画』と近い時期の作例と考えられる。先の『大坂駄珍馬』に記述された流光斎の役者顔似せ扇は、即興的に描かれたもののようと思われるが、この富十郎の扇面画は、紙の下地を整え、墨書きで図様を描き、彩色を施した丁寧なつくりであるから、これがその流行の役者扇面そのものにはあたらないであろうが、その流れの中で作られた上手物と見てよかろう。

寛政三年(1791)十一月以降は流光斎の役者錦絵制作が確認される。各作品についての解説は後の図版解説に譲り、ここでは流光斎の錦絵制作事情の大まかな流れと様式的特徴の変遷について述べておきたい。

最初期の3図柄は、亀甲形の中に「鬼」の字を記す版元、おそらくは草紙屋鬼吉²⁷、から立て続けに版行された。その後、遅くとも寛政四年(1792)九月以降は、大坂屋左七、塩屋林兵衛、塩屋長兵衛ら複数の版元から流光斎の役者絵が数多く版行され、このような状況は、寛政五年(1793)の後半頃まで続く。

寛政五年の後半という時期が、流光斎の役者絵出版に関わる重要な転換点であったことが、松平進・北川博子両氏の研究によって明らかとなっている²⁸。それによれば、流光斎の役者絵本『画本行潦』(寛政二年[1790])の版行書肆であった塩屋喜助から役者似顔の版權を譲り受けた塩屋長兵衛(塩長)が、寛政五年(1793)八月十三日、版元大坂屋左七と森田屋卯八を相手取り、兩人の一枚摺役者絵

の版行が塩長の役者絵本の版行に差し障りがあるとして訴えた。同年十月にはほぼ決着がつき、行司は一枚摺を絵本からの抜き摺りとし見なして塩長の権利を認め、同十一月には流光斎の一枚摺版元であった大坂屋左七と塩屋林兵衛が一枚摺の願書を提出したが、行司は塩長の権利を認めてこれを差し戻したという。また翌年の寛政六年(1794)には、本屋仲間に参加していなかったと考えられる版元から出版の計画があった流光斎の役者絵本『絵本花菖蒲』を、塩長は自らの役者絵本に対する権利を主張してこれを買取り出版した。これ以降文化年間後半にいたるまで、塩長は独占的に一枚摺役者絵および役者絵本を版行することとなったという。

大坂の役者絵版行に関わるこの一大事は、流光斎の役者錦絵作品の版行順序と様式的展開との兼ね合いを考える上で、大変有益な視点を与えてくれる。というのも、流光斎の役者絵には未考証の作品も少なくない上に、同じ版本を利用して版元印のあるものとなないもの、はじめ大坂屋左七から出された図柄で後に塩長から再版されたもの、版元印を全く欠くもの、など出版元をめぐる事情が複雑な上に、様式的なばらつき、すなわち、手堅いデッサン力と綿密な構成をもっている図柄から、ごく簡略で力の込められていないように見えるものまで、かなりの幅があり、これらを総合して流光斎役者絵をひとつの流れとして捉えることは、当初至難に思われたのである。しかしながら、寛政五年後半以降の塩長の独占を考慮することによって、ある程度版元の時期的な仕分けが可能となり、様式的な整理もつけやすくなった。すなわち、寛政三年十一月から同五年およそ十一月頃までが、流光斎の最も脂ののった錦絵制作期で、同一狂言から複数の図柄を複数の版元から出版する旺盛な活動時期であったが、塩長の独占を経て以降、流光斎は急速に役者錦絵制作に対する意欲を失っていったようで、図柄は以前ほど綿密な構成をもたず、流光斎の落款さえ入らなくなった。あるいは流光斎は、ほどなくして役者絵錦絵制作から身を引いてしまったのかもしれないと思わせるほどに、後期の作品は、流光斎の似顔様式を示してはいるけれども生彩に欠け、簡略な図柄となり、初期の頃の作品とは全く異なった作風を示すのである。流光斎の制作意欲の下降とは裏腹に、流光斎の錦絵に対する要求はますます高まっていったのだろう。それゆえに、塩長の独占体制が続く中で、版元印のない、流光斎の落款もない、流光斎風の(あるいはそれでも流光斎が下絵を描いていたかもしれない)錦絵が世に送られ続けたのだろう。そして塩長のほうは、流光斎に代わって、はじめ流光斎風役者絵をよくした松好斎半兵衛の作品を版行するようになる。例えば、寛政八年(1796)九月、角の芝居での「敵討栄栄録」に取材した、松好斎の「二代目中山文七の小栗栖重兵衛」細判錦絵は、「松好画」の落款がなければ、流光斎の作品として通りかねないほど、上手く流光斎の作風を踏襲している²⁹。

役者錦絵制作に距離を置くようになった流光斎だが、肉筆の役者絵には筆を執っていたようである。本書に掲載した「狂言尽図巻」(図51)や「歌舞伎役者図巻」(図52)などは、寛政時代後半頃に、富裕な注文主からの依頼を受けて制作されたものと考えられる。役者の顔似せ扇面画で注目を集め、錦絵でその名を上げた流光斎のもとに、豪華な肉筆画の役者絵の注文があるのは当然の成り行きである。しかし肉筆の役者絵制作も長くは続かず、およそ寛政年間までにとどまると考えられる。

流光斎は寛政期に役者絵本や役者の一代記への挿絵も手がけている。本書は流光斎の錦絵と肉筆

26 Gerstle, Clark and Yano, 註12文献, No. 19(日本語版は、図版19)。

27 松平、註9文献。

28 松平進「上方役者絵の初期」『国語と国文学』第68巻6号、1991年6月。北川博子「大坂の役者絵版行と塩屋長兵衛の動向」『都市問題研究「大阪市とハンプルク市をめぐる都市・市民・文化・大学」報告書 第3分冊 都市文芸の東西比較」大阪市立大学大学院文学研究科プロジェクト研究会、2005年3月。

29 Gerstle, Clark and Yano, 註12文献, No. 87(日本語版、図版87)。松平進氏は松好斎の作品を、寛政七年(1795)から文化四年(1807)まで確認していると述べられた。松平、註9文献。

画にテーマをしぼっているので、絵本についてはあくまでも資料として、役者絵と関連した主要な4点(『旦生言語備』『画本行潦』『絵本花菖蒲』『百人一衆化粧鏡』)しか掲載していない。そして絵本についての考察は別の機会に譲ることとしたいが、以下に一覧を記して参考に供したい。先述の流光斎の最初の役者絵本『旦生言語備』(天明四年[1784])に続き、寛政二年(1790)出版の役者絵本『画本行潦』以下、列举する。

- 寛政二年(1790) 『画本行潦』出版。
- 同上 『眠獅選』(初代叶雛助の一代記)に挿絵。
- 寛政六年(1794) 『絵本花菖蒲』出版。
- 寛政七年(1795) 鉄格子波丸作『通者茶話太郎』に挿絵。
- 寛政九年(1797) 『桐の島台』(二代目嵐三五郎の一代記)に挿絵。
- 寛政十二年(1800)『三都戯場 役者百人一衆化粧鏡』出版。
- 享和三年(1803) 『劇場画史』出版。
- 同上 『絵本日出度候』に挿絵。
- 同上 田宮仲宣著『東牖子』に挿絵。
- 同上 曲亭馬琴作『月氷奇縁』に挿絵。³⁰
- 享和四年(1804) 『三都戯場 役者用文章直指箱』出版。
- 文化元年(1804) 『三都戯場 草の種』出版。
- 同上 『絵本拾遺信長記』後編に挿絵。
- 文化二年(1805) 田宮仲宣編『随一小謡摩訶大成』に挿絵。
- 文化六年(1809) 『一河の流れ』(四代目市川団蔵の一代記)に挿絵。

上記の文化六年の四代目市川団蔵の一代記『一河の流れ』の口絵挿絵(挿図3)が、現在のところ知られている流光斎の最後の事跡である。

流光斎の画業を概観してみると、版本への挿絵に始まって、肉筆の役者似顔絵の扇面画、肉筆の役者絵、一枚摺役者絵、役者絵本、演劇書、そして再び諸種版本への挿絵へ帰っていった感がある。これらいずれのジャンルにおいても、生涯にわたってこだわり制作し続けたという仕事ぶりではなく、一定の期間に集中的にひとつのジャンルをこなしては次へ移る、というある種気ままな制作態度であったようである。その意味で、最初に述べたように、流光斎は果たして絵師が本業であったかどうか疑問に思わざるを得ないのである。本業が他にあってこそ、絵師顔負けの技倆を得た画技をもって、興味の尽きるま



挿図3 流光斎「四代目市川団蔵」(『一河の流れ』への挿絵)

30 『国書総目録』では『月氷奇縁』を流光斎の画としているが、筆者は未だ挿絵作者を流光斎と明記した本を目にしない。

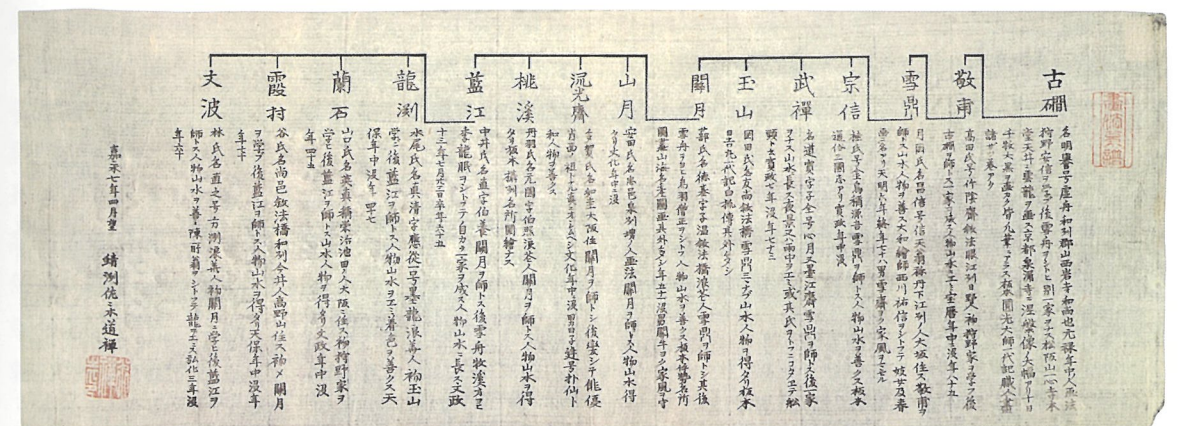
で集中し、ある一定期間をもって止むということが可能だったのではないだろうか。

(2) 画系と影響関係

流光斎は当時の画壇において、どのような位置づけだったのであろうか。先の史料5『虚実柳巷方言』や史料6『浪華なまり』からは、流光斎は耳鳥斎と並んで、伝統的な絵画のカテゴリーには与せず別個の項目を立てられた、いわば逸格の絵師と認識されていたことが読み取れる。また、これら二つの史料では、月岡雪鼎や蓓関月、墨江武禅、中江藍江、丹羽桃溪らは、流光斎とは別の伝統的な和絵(和画)の絵師として取り扱われている。

ところが嘉永七年(1854)の「画法系譜」(史料14:挿図4)では、流光斎を彼らの画系に組み込んでいるのである。これに従えば、流光斎は月岡雪鼎の孫弟子ということになる。この系譜を記した蜻蛉佐々木道禅という人物は、佐々木蜻洲(享和二年~安政三年[1802-1856])として知られる絵師で、中井藍江や鎌田巖松に画を学んだ³¹。彼の師のひとり中井藍江もこの系譜に連なっているので、ひいては佐々木蜻洲自らの系譜の確かさを示すことにもなっているのであろう。しかしながら、そこに流光斎が入っていることの意味はいかに解釈すべきであろうか。月岡雪鼎らを擁する画系に組み入れられることによって、確実に流光斎は、いわば「規格外」の位置から、伝統的な位置へと引き上げられている。また逆に、佐々木蜻洲にとっても自らの画系に流光斎の名声を加えることによって、益となるところもあったのであろう。役者絵師としてこの系譜に名を連ねているのは、流光斎ただひとりである。

もちろん「画法系譜」の系図が全くの作り事だということではない。ただこの史料のみをもって、



挿図4 「画法系譜」一枚摺(個人蔵)

31 大阪市立美術館編『近世大坂画壇』同朋舎出版、1983年、280ページ。

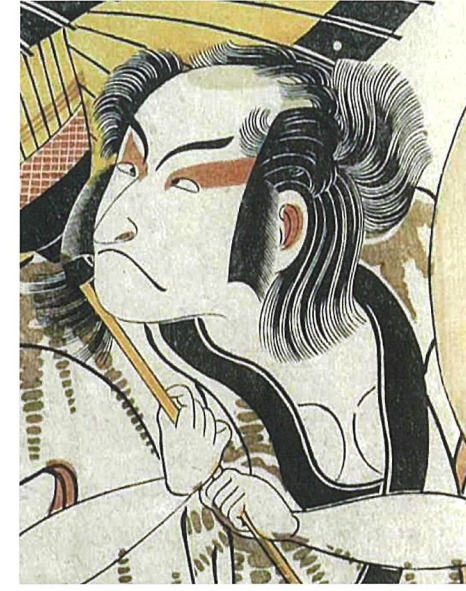
流光斎がいかなる画系に属する人物であったかがきれいさっぱり判明した、と受け取るには、先の『虚実柳巷方言』や『浪華なまり』の記述を加味し、慎重を要すると思われる。そしてまた、役者絵を専らとした以上、役者絵の流れから切り離して孤立させることもできないのである。

確かに流光斎は月岡雪鼎の著作を学んでいたと考えさせられる節がある。『流光斎遺稿』(図56)の中で、流光斎は人物を描くときの心得として「凡人物を画せんとせば、先其こゝろさす所の人形を裸にして、よく五躰のれんそくを作り、其風俗によつてよろつのいしやう着へし。」「先菅原を画かんを思はゝ、如斯図して、跡よりいしやう着すべし。見返り給ふ御かほばせ、是ぞ此世の名こりなアゝりといふ所。」³³と述べる。このくだりは月岡雪鼎の『金玉画府』(明和八年[1771])補遺六に述べられた次のくだりと呼応している。「さて画くに至つてハ其人其業のなせる事を熟思し面部より手足まで骨度の考肝要なり。灰筆を用ひて先裸形をとくと画てさて衣服を付べし。さなき時ハ面貌手足支躰屈伸等傳ハラス。屈伸傳ハラざれば衣服の衣紋齋ひがたし。躰傳ハラス衣紋乱るゝ時ハ自ら全體不具にして精神そなはる事なし。骨度ハ銘々身體を備ふれハ考知るへし。」まず裸の人物を描いて、それに衣服を着せるべきだとする考え方は、円山応挙の「琵琶湖宇治川写生図巻」(明和七年[1770])にも表れており、また江戸では、文化十四年(1817)刊の『芝居役者似顔早稽古』という初代歌川豊国の役者似顔絵手引き書にも、同様の技法が図示されている。ただし、月岡雪鼎の考え方と流光斎のそれとは、描く対象の身体的全体的な連続のみならず、その人物の精神的な側面まで描き表すための方法として述べられている点が共通する。ここに流光斎は少なからず月岡雪鼎から学ぶところがあったものと推定できるのである。

しかしながら流光斎は基本的に役者似顔絵を専らとし、美人図の作例はこれまでのところ知られていない。³⁵その点が雪鼎や菫関月とは異なる。では彼の役者似顔絵様式は一体どのように形成されていったのか、ということに考えをめぐらせてみたい。黒田源次氏は、流光斎と同時代の江戸の勝川春好・春英からの影響を、春山武松氏は勝川春章からの影響を説かれた。上方よりも早くに役者の似顔絵の型が成立した江戸の、勝川春章と一筆斎文調による役者絵本『絵本舞台扇』(明和七年[1770])が、上方にもたらされて人気を博し、『絵本続舞台扇』(安永七年[1778])という改竄版まで出版され、さらにはこれら江戸風の役者似顔絵に対する大坂の反応として、耳鳥斎の『絵本水や空』(安永九年[1780])、翠釜亭なる人物による『翠釜亭戯画譜』(天明二年[1782])などが出版された経



(左) 勝川春章「三代目松本幸四郎」



(右) 一筆斎文調「三代目松本幸四郎」

挿図5 (いずれも大英博物館蔵『絵本舞台扇』より部分)

緯を考えれば、流光斎もまた江戸の役者似顔絵を見過ごしてはいなかったにちがいない。

流光斎の役者錦絵には、確かに勝川春章・一筆斎文調それぞれから学んだと思われる要素が見て取れる。役者の顔、とくに輪郭の作り方という点では、春章の男役の描き方に想を得ているようである。例えば『絵本舞台扇』の中で、春章と文調がそれぞれに描いた三代目松本幸四郎を比較してみよう(挿図5)。三代目幸四郎(五代目市川団十郎)は鼻の高いのが特徴であったようで、春章も文調も共にその高い鼻は描いている。しかし、春章の幸四郎が、額から頬骨までの僅かな凹凸も逃さずに垂直に切り立つような顔の上半の輪郭を捉え、引き締まった頬、えらの張った四角い顎、などの特徴的な骨格を描くのに対し、文調の幸四郎は、滑らかな卵形の輪郭線で顔の形が捉えられ、類型的な表現になっている。似顔絵としては、おそらく高い鼻と「へ」の字に結んだ大きな口さえあれば、それが三代目幸四郎であると分らせるのに十分だったのだろうが、春章のほうに、より対象の実際に迫ろうとする態度が見て取れる。流光斎の最初期の役者錦絵に描かれた顔、例えば図1「二代目中山来助の桃井若狭介」や図2「初代芳沢いろはの在原業平」は、まさにこのような方式で、額・頬骨のあたり・下頬・顎の形を短い線でつないでゆくことによって、いっそう忠実に対象の顔の輪郭を写し取ろうとしているのである。

また流光斎は、文調からは細判の構図法を取り入れているようである。文調は細判一枚で完結する画面の中に、建築物や家具がつくり出す角の空間を用いて、そこに人物を立たせることをよくしている(挿図6)。このような構図法が春章に全くないわけではないが、文調により顕著に見られる特性である。流光斎もこの構図法をしばしば用い、さらに応用をきかせて舞台面の再現に取り組ん

32 春山武松、註2論文、同「大阪の流光斎に就て」『浮世絵芸術』第8号、1932年9月。石割松太郎「上方絵、流光斎の一系に就いて」『浮世絵芸術』4巻12号、1935年10月。春山氏は註2論文において「最近に至つて京撰画家の系図を記した一枚の摺物が現はれて、大体流光斎の画系を明らかにすることが出来るやうになつた。即ちこれ嘉永七年に佐々木道禪なるものが作製した摺物で、(中略)その始めに『画法系譜』といふ印が捺してある。こんな反古にも等しい片々たる紙切れが、百年いづこにか身を潜めた後、今突然に吾々の重大なる疑問を解決するに役立たうとは、全く思ひもかけぬ天祐であつた。(中略)右の摺物によつて吾々は、流光斎が大阪の人で、古磔和尚を始祖とし、高田敬甫、月岡雪鼎の流をうけた菫関月の門下であり、後変じて俳優の似顔絵かきになつたことを知ることが出来、また彼は姓を多賀氏といったことや、子健或は朴仙といふのは彼の子であることも分るやうになつたのである。」(3～4ページ)と、「画法系譜」に万全の信頼を置かれた。

33 春山、註2論文、18ページ。

34 Timothy Clark, 'Ready for a Close-up: Actor "Likenesses" in Edo and Osaka', in *Kabuki Heroes on the Osaka Stage 1780-1830*, (註12文献)。(日本語版は、ティモシー・クラーク「クローズ・アップの時代—江戸と大坂の役者似顔絵」大阪歴史博物館編『大坂歌舞伎展』図録。)

35 「浪花 流光斎」落款と朱で花押のようなものを記した款記をもつ「芸妓図」一幅(絹本着色、個人蔵)が知られるが、この作品は人物の顔の描法や落款書体からして、流光斎の作品とは認めがたい。

36 黒田、註1文献。春山、註2論文。

37 北川博子「役者絵本の流れ」『浮世絵芸術』第114号、1995年1月。



挿図6 一筆斎文調「二代目市川高麗蔵の曾我十郎」細判錦絵（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵）※図は『一筆斎文調〈芝居絵図録1〉』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、1991年、より転載。



挿図7 一筆斎文調「二代目市川八百蔵の茶筌売」細判錦絵（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵）※図は『一筆斎文調〈芝居絵図録1〉』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、1991年、より転載。

でいる。また図9「初代浅尾為十郎の山田僧都兵衛」に見られる、すやり霞が画面上部をたなびく様も、流光斎の同時代の江戸絵というよりも、春章・文調の時代によくあった古様なモチーフである（挿図7）。

したがって流光斎は先行する江戸の役者絵を、多少の時間差があったかもしれないにせよ、勝川春章や一筆斎文調の時代から見ていたと考えられる。しかしながら流光斎は、単にそれらの模倣に終わらず、学び取った諸要素を独自の表現へ総合できたところに意義がある。彼の描く役者は、長すぎも短すぎもしない現実的な背丈に、骨格の連続に齟齬のない、実感のある自然な姿が特徴である。そしてその顔には多くの皺や表情、時には感情の明らかな表現、女形といえども必ずしも美しいとばかりは言えない個性の描き分けがある。このように対象ごとに微妙な変化をつけてその特性に迫ろうとするリアリティの追求は、版画という媒体がもつ、簡略化による洗練やデザイン性の追求とは相容れないものである。

かつて松平進氏は、流光斎の錦絵作品の作風の特徴としてしきりに「ねばっこい描線」ということを言われた。³⁸「ねばっこい」と言えば、太く濃く重くゆっくりしている線を思い浮かべるのであるが、版画について「ねばっこい」とはいかなる意味か、当初とらえかねていた。しかしこのように流光斎の画の特色について考察をめぐらせ来たってみると、おそらくその意味は、対象の「生」の感じ、つまりその実在感を再現しようという強い思い、あるいは執着心が、作品を通じて表れ出ていることを指してのことではないかと理解できるのである。流光斎の「ねばっこさ」は、彼の時代の大坂歌舞伎を愛してやまなかったがゆえのものであり、制作期間が短期間に終わったことも、その思い入れの強さを思えばこそ納得がいくように思うのである。

さて流光斎の作品は、彼の没後忘れ去られてしまったのかという、そうではない。天保八年（1837）九月の初代中村富十郎の五十回忌追善狂言に際して制作されたと推測される国広画の摺物は、扇面型の中に初代富十郎を描き、その右下には「流光斎如圭画 国広写（「国広」朱文円印）」と記される（挿図8）。国広という絵師は、文化十三年から天保十二年（1816－1841）の作品が確認され、初代歌川豊国の弟子であったとも、版元天満屋喜兵衛その人自身あるいはその一族であったとも言われてきたが、作画期間が長いのに比して作品数は多くない。³⁹その国広を選んだ摺物の図柄は、流光斎の描いた富十郎扇面画というモチーフであった。ここには初代富十郎に対するオマージュと共に、大坂の役者絵の祖たる流光斎に対しても、その業を讃え、国広自らもその足跡を踏まんとする意気を感じられるのである。

流光斎はいかなる画系に属する者なのか。その問は、絵師たることを本業としていなかったと思しき流光斎にとって、どれほど意味のあることであろうか。天明～寛政期の大坂歌舞伎の、殊に特



挿図8 国広「二代目中村富十郎襲名摺物」（個人蔵）

38 松平、註9文献、107ページ。同、註10文献、104ページ。

39 松平進「丸丈斎国広—上方の役者絵（四）」宮本又次編『大阪の研究』第5巻、清文堂出版、1970年。

定の役者たちを繰り返し描いた流光斎は、その役者たちの終焉をもって自らの役者絵にも終止符を打ったようである。やはり流光斎は、大坂の富裕町人たちの文人氣質が育てた、趣味の上手が高じて玄人さながらに絵を描いた逸格の画人だったのではないだろうか。

4. 作画以外の活動

流光斎は作画以外にも、俳諧・狂歌を嗜んだ節があることが報告されているので、それについて少々附記しておきたい。流光斎の画業の最初例が『狂歌ならひの岡』への挿絵一図であることは先に述べた。しかし流光斎と狂歌との関わりは挿絵のみならず、自身も狂歌を二首、丸派の『除元狂歌集』天明五年(1785)に寄せていることが、羽生紀子氏によって明らかにされた⁴⁰。残念ながらその狂名はそれぞれ「流光斎士峯」と「多賀士峯」であって、流光斎如圭と同一人物である確証はない。しかしながらその詞書と歌そのものからは、この人物が常日頃「彷彿たる人物を画」いていること、「いとなみによりて」年玉扇の制作に忙しい⁴¹、ことが解り、天明年間に役者の顔似せ扇を描いて人気を博した流光斎その人である可能性は高い。

また石割松太郎氏は『足休』という写本の俳書一冊について、その中に「如圭」という名で24句が載せられていることを報告された⁴²。本書に年記はないようだが、序文には「如圭風子」に伴われて泉州佐野に赴いた旨が「事足亭廉和」によって記され、この人物が『足休』の筆者であるらしい。石割氏の指摘によれば、佐野村に滞在した折りに泊まったのが「多賀好文主」の家であると詞書に言うのは、流光斎の姓が多賀氏とされていることを考え合わせて、親戚か故郷の家族かと推測された。さらに『足休』に「如圭」の句が多く見出されたことを敷衍して、『旦生言語備』天明四年(1784)の役者似顔絵に添えられた句は、流光斎自身によるものと考えてよいと結論された。

『足休』の「如圭」が流光斎如圭である確証もまたないのであるが、役者絵を描き、役者とも交わったであろう流光斎が狂歌・俳諧を嗜んで役者や蟲眞との友好を深めたであろうことは、当時の文芸サークルの社会的機能を考えれば⁴³、至極当然と言わねばならない。

おわりに

流光斎の作画は、専ら彼の興味と関心、とりわけ大坂歌舞伎に対する情熱に基づき、ある種気ままに行われたようである。作画の媒体を一定期間で推移させつつ、長きにわたって限られた数の作品を世に送り出すことのできた背景は、やはり彼が絵師を本業とはしていなかったことを物語っている。同輩の耳鳥斎然り、『翠釜亭戯画譜』という一冊の役者絵本のみをもって名を知られる翠釜亭然り、そして木村兼葭堂然り、皆生活のための本業は別に持っていたのである。流光斎はしかも、結局本名さえ知られることなく、残された作品のみをもってその名を現在に伝えているのであ

る。これぞ大坂文人の粹と言えよう。

絵師が本業であると否にかかわらず、流光斎の描いた役者の姿は、一種の滑稽味を帯びながら、実在感をもって強く見る者に迫ってくる。厳密な意味での写実主義というのは当たらないが、肖像画でいうところの対観写照がもつ臨場感があり、役者ごとの資質や舞台での役者の姿や動きを忠実に再現しようという苦心が伝わってくる。その情熱に加えて、流光斎は技倆も身につけていた。彼の優れた作品は上方絵のジャンル内においてのみならず、天明寛政期の人物表現として高く評価されるべきものである。

本図録が多くの協力と助言を受けて完成し、ここに流光斎の版画・肉筆画作品のほとんど全てを収めることができたのは、またとない幸いである。これを機に研究の一層の深化を期待し、また今後さらに一点でも多くの流光斎作品が出現することを願ってやまない。

[附記]

本研究の2005年度分は太田記念美術館の浮世絵助成金をもって成ったものである。ここに記して深甚の感謝の意を表したい。

やの・あきこ(ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院研究員)

40 羽生紀子「流光斎・春朝斎・桃溪と狂歌―丸派狂歌サークルへの参加―」『武庫川国文』第63号、2004年3月。

41 同上、29ページ。

42 石割松太郎「流光斎如圭と俳諧」『米山堂月報』8月号、1933年8月。

43 Andrew Gerstle, 'Kabuki Culture and Collective Creativity', in *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780 - 1830* (註12文献)。(日本語版は、アンドリュー・ガーストル「歌舞伎文化と座の創造性」大阪歴史博物館編『大坂歌舞伎展』図録。)

「けいせい楊柳桜」の錦絵五種をめぐって

神楽岡 幼子

「けいせい楊柳桜」は寛政五年〔1793〕正月、大坂中の芝居において上演された。角の芝居の正月興行は「勝武革奴道成礎」。幕が開いたのは角の芝居が先であったが、その人気は後発の中の芝居に軍配があがった。同年三月に刊行された役者評判記『役者勸進角力』には次のようにある。

角の芝居はれき への立者揃にて 二の替も正月十五日より始り 廿二日迄にて休み 中の芝居は正月十七日より始たれども 段々大入にて 棧敷も場もあき所なく 舞台も狂言の仕所なき程に見みゆるは 角力で申さば大きな勝といふものじや

寛政五年の流光斎は多作で、「勝武革奴道成礎」についても、「けいせい楊柳桜」についても、複数の役者絵を発表している。ここでは「けいせい楊柳桜」を扱った役者絵を取り上げ、流光斎が役者絵に描いたものを読みとってみたい。

「けいせい楊柳桜」は柳沢騒動に淀屋事件を取り合わせた作品である。役者も二つの世界の役を二役で演じ分けるなど、その壮大な筋立てとともに役者の異なる魅力を味わせる点も見所であった。加えて、大切な景事の華やかさも評判になった舞台である。はじめに内容を簡単に記しておく¹。

〔口明〕

足利によって亡ぼされた七草の残党が洞ヶ嶽の隠れ家で足利義教調伏をたくらんでいた。また、秘法によって義教を女嫌いとなし、足利の胤をたやさんとしていた。一方、足利家の御用達の淀屋辰五郎は足利の大老栄飛驒守の息子であることを知り、五十万両と淀屋の家の宝、黄金の鶏を飛驒守に用意することを約束する。

飛驒守、実は七草四郎の一子、鷲塚一郎丸は鎌倉管領の上杉家が預かるお袖判を奪い、上杉三島之助とその相方の傾城雛路をかどわかし、洞ヶ嶽へ連れ帰る。七草四郎の後家八雲は、飛驒守に後を託し、自害。壮絶な最期を遂げる。

三島之助と雛路は敵の目を盗んで逃げ出す。足利に仕える一色結城守は岩清水社参のついでに、鶯の初音を慕って立ち寄った谷間で、落ちてきた一卷の片割れを手にし、訝しがるところ、三島之助と雛路に出会い、二人を救う。

〔二つ目〕

結城守は娘いくよを息子と偽って義教に取り持ち、自邸に義教を招き入れる。結城守は奥方寝覚、三島之助、三島之助家来の木津関兵衛らとともに七草の残党の悪事を義教に知らせる。

1 『京都大学蔵大惣本稀書集成第九巻 歌舞伎台帳』（臨川書店、一九九五年）に翻刻が収められている。

嫉妬にかられた義教の御台所司御前は飛驒守にあおられて、義教の命を奪わんと奥に向かう。司御前は自らの命を身代わりとし、義教を討ったと見せかけ、飛驒守に与するとした司御前の父、関白尊家直筆の神文を取り戻し、これを引き裂く。

飛驒守は自ら奥へ切り込んで義教の首をとらんとするが、全てのたくらみが暴かれ、七草の残党と見顕された飛驒守は義教、結城守らに詰めかけられる。義教の家来、正木主税と飛驒守の一味の岡本兵庫の立ち回りとなる。手負いの兵庫は飛驒守に義教還御の様子を告げ、最期。飛驒守は義教の帰館の駕籠を狙おうとするが、結城守らに阻まれる。結城守は盗まれたお袖判と足利家の重宝八つの御旗を取り戻すため、逃げ行く飛驒守を追う。

〔三つ目〕

上杉家の譜代の家臣、斎藤宮内は仲間作助の咎により蟄居の身となったまま病死。その女房は鳴物占い小萩となって、赦免の時節を待っていた。小萩の家には三島之助と雛路がかくまわれており、七草の残党たちが身をやつして入れ替わり、立ち替わり様子を探りに来る。三島之助は苦勞から盲目となっているが、これを治すために、この家に入り込んでいた作助は弟伊作の命を犠牲にして、三島之助への忠義を示す。小萩は入り込むさまざまな人物の発する音を聞き分け、それぞれに始末をつけ、草むらに隠されたお袖判を見つけ出す。

〔四つ目〕

淀屋の家では後家古庵が番頭の宗兵衛と組んで、淀屋の家を手に入れようとしていた。淀屋には結城守家来の渡辺要助とその奴、布平が預けられていたが、結城守から上意が届き、要助は淀屋の家の捌きをつける。辰五郎には五十万両を差し添え、川口の掛け屋敷への隠居が言い渡され、淀屋の主人となった宗兵衛は七草の残党に軍用金を用意した咎を負う。

〔大切〕

辰五郎は掛け屋敷に千賀の塩竈の景色を再現し、身請けした相方の傾城吾妻、女房お松、腰元お次に海士のこしらえをさせ、自らは融大臣もどきに烏帽子姿でそれを眺めている。四人で戯れながら、景事となる。

塩浜に造営された御殿は実は飛驒守の策略で謀反の根城とするつもりであった。飛驒守は謀反の計画を練っていたが、淀屋の家の宝の黄金の鶏の一声に身の凶事をさとる。

辰五郎のもとに結城守が捕り手とともに現れ、身分不相応な振る舞いにより辰五郎に追放を仰せつける。辰五郎は飛驒守が盗み取っていた八つの御旗を差し上げ、五十万両が軍用金となることを厭っての散財であったことを明かし、父の助命を願う。

飛驒守は結城守ら軍勢に取り巻かれ、備前島原への遠島を申し渡される。

さて、「けいせい楊柳桜」を扱った役者絵は現在のところ次の五点が確認されている。

- ・初代尾上新七の一色結城守(図18)
- ・二代目山村儀右衛門の栄飛驒守(図14)
- ・二代目山下金作の鳴物占い小萩(図17)
- ・二代目嵐三五郎の淀屋辰五郎(図16)
- ・初代芳沢いろはの傾城吾妻(図15)

以下、順にどのような局面を描いたものであるのか、流光斎の役者絵の味わいはどこにあるのか、検討していきたい。

(1) 初代尾上新七の一色結城守(図18)

画中には「尾上新七 芙蓉」と、役者名とその俳名が記されるのみであるが、「けいせい楊柳桜」の一色結城守と考証されている一枚である。場面は口明の幕切れ近く。岩清水社参のついでに立ち寄った谷間で、山の上から落ちてきた一卷の片割れを手にしたところ。直前の山奥の洞ヶ嶽の隠れ家の景色から、斜に道具をせり上げ、谷間の景へと大仕掛けで舞台転換が行われる。陰鬱な洞ヶ嶽とはうって変わって、谷間は雪のしきりに降る真っ白な世界で、雪の積もった梅の花に鶯のさえずりが聞こえるという清新な景色である。そこに結城守を演じる初代尾上新七が姿を見せる。当該箇所台帳を次にあげる。

是に雪の積りし紅梅の枝計り所々江出る(略)梅の枝には鶯とまり囀る体 道具と一所に花道のあゆみ一面引抜 ト舞台端より鳥屋まで一面のせり上にて 是に新七二役 一色結城の頭にて 結構成衣装長合羽 大小にて 高下駄を履き 最前の一巻の半分を持 見ている体

流光斎の描いた結城守も長合羽に大小を差し、高下駄を履いた姿であり、背後には雪の積もった梅の木に梅の花も咲いている。結城守は破れた巻物を手に、不審な表情をうかべている。台帳を見ると「怪しき一卷の片われ 吹雪と共に絶頂より落散るは ハ、はて 訝しい」と結城守の台詞が続く。山中で何が起こったのか、結城守はまだ何も知らない。不可解な破れた一卷が落ちて来たというだけで、洞ヶ嶽に謀反人たちの隠れ家があることも、また、そこで恐ろしい足利家呪詛のたくらみが着々と進められていることも、結城守は一切知らない。ドラマはまだ動き出さない。この静かな局面を切りとって一枚に仕立てた流光斎の意図はどこにあるのであろうか。

このときの評判を記した役者評判記『役者勧進角力』(寛政五年三月)には次のようにある。

此度は一色結城の守と成 大勢の供廻りを連れ 雪中の山道のふもとにて 乗り物を立させ 一卷の片やれを拾ひ 読 へ 花道よりせり上の出にて 三島之助を介抱して 我館へ連帰り 木津関兵衛が四海の大事を訴んといふを聞届 飛驒の守が謀反見顕す迄 しつくりとしてよく

花道からせり上げて登場し、その後、上杉の若殿を救い、ひそかに進められてきた悪事を明らかにし、謀反を見顕するという結城守の見せ場が記されている。武道事、殿様事には定評のある新七である。『役者勧進角力』においても「さばき事(略)当時にては尾上氏に留めました 何様さつく へとして 一派立たる武道にて」と評価されている。そのような新七であるから、結城守役は新七の持ち味として期待されるところであったと思われる。殿様姿の新七の舞台への登場を観客たちはうれしく見つめていたことであろう。

ところで、結城守役に先立ち新七は二役で老女八雲を演じていた。直前まで、洞が嶽の隠れ家において、足利家への恨みを募らせ、義教調伏のくわだてを推し進め、最終的には自らの生き血を調伏の一卷にそそぎかけて壮絶な最期を遂げるという、非常におどろおどろしい局面を迫力ある演技でもって演じていた。『役者勧進角力』には次のようにある。

老女八雲と成 洞が峠の岩屈に忍びゐて 獣の生血をとり 誠は七草の余類にて 飛驒の守は

我子一郎丸と名乗らせ 弔ひ軍の旗上せんと会合して 切腹し死するまで よいぞ へ〔割合〕
此役はやつぱり黄金鱸の金助母むらじの格にて 先年京にて勤られ 大出来にてありしが 其
面影あつて 古舎柳などよりはすごみあつてよいと申ますぞ

「黄金鱸の金助母むらじ」とは、寛政元年、京亀谷座上演の「けいせい黄金鱸」の評判であるが、そのすごみある老女の演技が評価されている。今回の老女八雲役も同趣の設定であるが、舎柳こと二代目中山新九郎よりも「すごみあつてよい」とその凄みある演技が取り上げられている。観客たちにも非常に強烈な印象を与えたことであろう。そのような新七の濃厚な演技を堪能したあとに、今度は全く異なる新七の姿が舞台に現れる。

流光斎が描いたのは、足利調伏の一卷が敵味方の間で奪い奪われ、引き破られ、そして、その片割れが谷間に落ちて来たところを結城守が手にしたという局面である。結城守は何事が起こったかを知らない。場面もそれまでの山奥の薄暗い洞ヶ嶽の不気味な世界から真っ白な雪景色に早咲きの梅の花がちらほらと咲く非常に清々しい世界へとがらりと変化する。そこに新七による清廉潔白な殿様の立姿が現れる。結城守としての舞台への初登場のシーンである。凄みある八雲の熱演ももちろん評判であった。そのドラマティックな劇世界の激しくすさまじい鬼気迫る演技に観客たちは呑み込まれたことと思われるが、その後の結城守の登場だけに、新七のさわやかな男ぶりが非常に際だち、最良ならずともその姿に清涼感を感じたのではないだろうか。最良であれば、なおのこと、新七の魅力を感じとったことであろう。流光斎はそのような新七の姿を静かな雪景色の中に描きとったわけである。

（2）二代目山村儀右衛門の栄飛驒守（図14）

画中に「けいせい楊柳桜 栄ひだのかみ 山村儀右衛門」とあるように、栄飛驒守を演じる二代目山村儀右衛門を描いたもの。流光斎の代表作として評価の高い一枚である。松平進氏も「細判ではもっともすぐれた作品」として、「力感あふれる上方の一枚」と評する²。なお、描かれた局面について、松平進氏は、大切な結城守との対決の場面で、台帳に「大わらわにて急度見得」とある局面とする³。しかし、背景に足代垣が描かれていることから、二つ目の場面とする方がよいと思われる。二つ目、全てのたくらみが暴かれた後、結城守屋敷内から、道具が変わって、門先での立ち回りへと舞台は展開する。当該箇所在台帳を次にあげる。

造り物 一面の足代垣 上の方黒塗の唐門 能所に桜の大木 紋板より舞台先まで三段に枝垂れ桜 随分花見事にして 右桜の下に三八〔兵庫〕白の半纏 網の胴丸にて 刀を構へ居る
吉三郎〔主税〕凜々敷形にて 鎧を構へ きつと見得

この後、兵庫と主税の立ち廻りがあって、さらに二人が舞台から引っ込んだ後、飛驒守が現れる。

ト前の井戸より 山村〔飛驒〕見事成る黒纏に網の胴丸にて 髪はおどろに乱し ずつと出
辺りを窺ひ こなし有て
山〔飛驒〕義教が帰館を待つて 唯一討 そふじや
トきつと見得

流光斎の絵を見ると、背景には足代垣が描かれており、髪をおどろに乱した飛驒守が網の胴丸姿でにらみつけている。松平進氏も「大童に髪を乱した姿で、右方をにらんでの力のこもった美しい見得。両の手の表現も見事である。単なる人物像として見ても均整のとれた優品であろう。その迫力ある風貌には、実悪之部の首座で上上吉の位付けを持つ貫禄がにじみ出ている。それ以前の実悪の大物役者であった初代中村歌右衛門が亡くなったあと、「歌右衛門代り」ともてはやされたのもうなずける相似た魁偉な顔つきの役者である。」とその迫力を指摘する⁴。
では、その迫力は何に起因するのか。『役者勧進角力』では儀右衛門の活躍を次のように評する。

当二の替 楊柳桜に栄飛驒の守と成 島原揚屋にて 辰五郎に親子の名乗りして 夫より洞が
峠の隠れ家へ立越 母八重に逢 山賊の姿にかへ 三島の介に金千両貸し 神文に血判させ
主君七草四郎の弔ひ軍の旗上せんと 八重と共に会合して 一郎丸と名乗り 夫より室町の御
所へ帰り 結城の守ニ謀反の兆しありと言ひて 後寢覚御前に嫉妬を勧め 義教を殺せんと
工み かへつて謀り事に落入 七草の余類と見頭はされ 空井戸へ飛込 義教は女乗り物に乘
り立帰ると聞 種が島を打損じ 立退き 大切落合迄

儀右衛門は場面、場面で実悪役者として大活躍であった。儀右衛門演じるころの飛驒守は実は七草の残党であり、足利への恨みを晴らさんという強い思いを抱いており、義教を呪詛し、あるいは、御台所司御前に義教の命を取るようにけしかけるなど策を巡らし、何としても大願を成就させんとの強い執念が凝り固まった人物であった。しかし、結城守らの働きにより、これまで仕組んできたさまざまなくわだての全てが失敗に終わってしまう。このころの飛驒守の姿を流光斎は描いた。今残るのは、恨みを晴らしたいという強い執念のみである。それでもなお、義教を狙わんというまっすぐな強い憎しみのみが飛驒守を立たせている。流光斎は、たくらみがことごとく失敗しながら、なおも恨みを晴らしたいという強い執念のみが残った人物の迷いない姿を描いたのであった。一枚の中にその凜とした緊張感が漲っているのである。

（3）二代目山下金作の鳴物占い小萩（図17）

画中には「やなきさくら」とあるのみであるが、似顔より二代目山下金作であることは明らかである。松平進氏が流光斎の描く金作の似顔の特徴として、「太めの眉、目尻のはね上がった目、丸味のある鼻とその横の皺、ひき結んだ小さめの口、そして二重になった顎」と指摘するが⁵、そのよ

2 『上方浮世絵の世界』（和泉書院、二〇〇〇年）

3 『上方浮世絵の再発見』（講談社、一九九九年）

4 3に同じ。

5 3に同じ。

うな特徴をこの一枚にも認めることができよう。役については、金作は二つ目に結城守の奥方寢覚を、三つ目に鳴物占い小萩の二役を演じているが、松平進氏は「奥方寢覚」と考証されている。しかし、『原色浮世絵百科大事典』に「鳴物占い小萩」とするように、小萩とする方がよいと思われる。台帳に記された二役の着付けに注目すると、寢覚は「大名の奥方拵へ」であるのに対し、小萩は「伊達なる着附 紙子仕立の羽織」と記されているが、流光斎の描いた金作は羽織姿である。舞台道具も二つ目は結城守の館、寢覚の居間とその続きの間であり、豪華な造りであるが、三つ目は鳴物占いの粗末な住まいで、台帳によると「見附式間の間藁吹の屋体 是より上の続きに壱間半高家台本縁附 此前色々の秋草の盛り」といった風情である。描かれたように縁先に降りて、たたずむという局面は台帳にはないのだが、流光斎描く背景は小萩の住まいとしてよいだろう。

三つ目を描いた絵尽にも小萩の立姿が描かれているが、縁先に羽織姿で立っており、「鳴り物占方小萩 古主をかくまひおき 虫の□に□のありかを知る」と記されている。この局面に相当する箇所は、台帳では障子を開けて、虫の音を聞き分けるという指示で、小萩は障子の向こうにいる。台帳には次のようにある。

藤蔵〔お富士〕琴に掛かる 上の障子明ケ 金作〔小萩〕琴の音を聞く(略)大五郎〔大兵衛〕拔身を研ぐ しやり へ と音する 金作〔小萩〕また砥石の音に気ヲ付ケ 秋草の茂み方 へ にて 虫数多集く体 是にも金作〔小萩〕虫の音にも気を付ケ 三方を聞分けるこなし よろしく有て

お富士の琴と大兵衛の拔身を研ぐ音をひそかに聞き分けるわけであるから、縁先に出てきては不都合であるかもしれないが、あるいは、縁先に降りて、虫の音に注意するというような局面も展開したのであろうか。描かれた局面と決定することはできないが、可能性としてあげておく。

さて、金作は大名の奥方役を得意としており、二つ目では結城守の奥方として活躍する。その評判も上々で『役者勸進角力』では次のように記されている。

結城の守奥方寢覚にて 大勢の腰元小女の操を教訓の仕内 落付てよく 結城の守入来を聞悦ばるゝ所 女の情深く 御功者 へ 夫より娘いくよ義教の御意に叶ひ お伽に添ひ臥するを案じて 夫結城の守へ咄合は〔棧敷〕向上なるおかしみ 見物は悦びましたぞ

一方、三つ目では鳴物占いの役である。小萩は旧主の若殿、三島之助とその相方の雛路をかくまい、上杉家預かりのお袖判の行方を詮議するために、五音清濁を聞き分け、小萩の住まいに入り込んできたさまざまな人物の善悪をうかがうなどして、本心を表に出さずに、三島之助を救い、お袖判のありかを突き止める。このような小萩の、ことの様子を明らかにしようとする思いを腹に含んだ演技にも金作ならではの落ち着いた味わいがあったのではないだろうか。『役者勸進角力』の三つ目の評判を見ると、次のようにある。

6 2, 3に同じ。

7 第二巻、大修館、一九八二年。

二役鳴物占小萩と成 三島の介をかくまひ 眼病の妙薬を調ひ お尋者の岡本軍蔵をわざとかくまひ 山名熊太郎が物貰ひと成入込を 我夫トせんと言ひて お袖判を取得て 三島の助に渡す迄 又 へ 御年功はきつと見へます へ

結城守奥方の寢覚役も評判であったが、同じく、鳴物占い小萩役も好評であった。「御年功」とあるが、金作は寛政十一年、六十七歳で亡くなる。すなわち、そのおよそ五年前、六十を超えての舞台である。役者としての円熟味を感じさせたことであろう。さまざまな動きが小萩の周辺で進行して行く中、その一つ一つをしっかりと見極めて、最終的にことを解決して幕となる。落ち着いてことに当たる人物の背筋の伸びた姿が流光斎の一枚に描かれている。どの局面を描いたもかは不確かであるが、流光斎はその時代の金作の持ち味を描きとったのである。

(4) 二代目嵐三五郎の淀屋辰五郎(図16)・初代芳沢いろはの傾城吾妻(図15)

画中にはそれぞれ「淀や辰五郎 嵐三五良」、「芳沢いろは」とある。二代目嵐三五郎(俳名来芝)の淀屋辰五郎と初代芳沢いろは(俳名巴江)の傾城吾妻を描いた二枚続である。背景には塩竈の景色をうつし、三五郎の右奥には塩焼き小屋が描かれ、海には幾艘もの船の帆が見える。いろはの背景にも海が広がっており、船の帆が描かれている。松の木の前に、いろはは腰蓑をまとった海士の拵えで、さらえを手になっている。その後ろには塩汲みの桶と担い棒も見える。

大切において、再現した塩竈の景色の中、海士の拵えの傾城吾妻、女房お松、腰元お次と融大臣もどきに烏帽子装束の姿にやつした辰五郎の四人が戯れながら、景事となる場面である。台帳には次のようにある。

造り物 向ふ一面塩浜の気色 石垣後ろへ段々高く 所々に汐家の体 からくり仕立の振良き板松方 へ に有 正面奥の高見は打抜にて 後口は浪幕取付 宜しく有て 此辺りに いろは 藤蔵 弥太郎〔吾妻 お松 お次〕各々蟹の拵へにて 杷を持 汐浜を作る体

この後に「いろは 藤蔵 弥太郎 杷を捨て 塩汲桶を荷ひ 汐浜伝ひに段々降りてきて 舞台先へ出ル」と続き、いろはの後ろに描かれた塩汲桶も小道具として使われる。三五郎は融大臣もどきに「烏帽子装束」で登場するが、流光斎の絵でも指貫姿であることが確認できる。しかし、台帳には流光斎の描くように両肌脱ぎになる指示はなく、どの局面であるかは決めがたい。

『役者勸進角力』には「所作事はお家ものにて」とあるように、この頃の三五郎は所作事の名人としてすでに定評がある。「和事は日本随一 また所作事 武道 時代世話 何をしられても自然といやしからず」(『役者譚』、寛政三年正月)とか、「地芸は元より 所作事までも申分なく 当時歌舞妓役者と申は来芝丈に留ました」(『役者当振舞』、寛政五年正月)と評されているように、所作事はもちろん、地芸も、時代も世話も、何においても申し分のない役者であった。

一方、いろはは「京で見ても浪花で見ても美しひの天上 へ」(『役者人国記』、天明八年三月)とか「巴江丈ほどな美しい太夫さんも外にござりませぬ」(『役者御吉慶』、寛政八年正月)と評されるような美しい容姿で人気の女形であった。いろはの所作事についても期待されていた頃で、寛政三

年正月刊『役者節用集』では「近比は段 へ と所作事も御修行ゆへ 次第に和らかみが付まして 見よいと町方にても申ますぞ 御器量は此君に続くものもなく 仕内も次第に御上達なれば 此上に所作事を猶更御はげみなされたら 三拍子が揃ひますぞ」と評されていた。

そのいろはと三五郎による所作事であるから、その華やかな舞台が想像されよう。寛政四年正月刊『役者名所図会』では三五郎といろはの組み合わせについても次のような評判が記されている。

〔見功者〕近頃めき へ と御上達なされて 狂言ニ和らかみ増して 顔のほとけ様にて 一入味ひふかく 若手の中で真極と見へます へ (略)〔頭取〕当顔見世は来芝丈と連管の三番三御太義に存ます〔上丁より〕所作はもそつと和らかにしたひものじや〔頭取〕夫も次第に直りませう 今年は来芝丈との出合もあれば 夫も御修行ができませう

所作事に関しては三五郎の相手をつとめることによって上達して行くであろうことが期待されている。果たして、寛政五年正月刊『役者当振舞』では「近年は来芝丈お相手にて所作事も大分仕上られたれど もそつとかたい所が見へますれば 此上に心がけて和らかに頼ますぞ」とあり、かたいところが残るとの指摘もあるが、所作事は三五郎の相手をつとめて、徐々によくなって来ていることがうかがえる。「楊柳桜」での評判はというと、『役者勧進角力』には「大切塩汲の姿にて 所作事花やかに見へましたが もそつと和らかに有たいものじや」とあり、相変わらず、「もそつと和らかに」との指摘もあるが、所作事の華やかさが指摘されている。

以上のように、流光斎が描いた三五郎といろはの組み合わせは、特に所作事において当時の見物たちの注目が寄せられていた。流光斎の絵を見ながら、二人の所作事の世界の味わいを思い起こした見物も少なくなかったであろう。

たまたま現在に残った五種の流光斎作品であるかもしれないが、寛政五年度の中の芝居のトップスターがずらりと並ぶことになった。殿様事を得意とした立役の尾上新七、成長目覚ましい実悪の山村儀右衛門、実力派の大御所女形の山下金作、所作事に長けた嵐三五郎、人目をひきつける美しさの芳沢いろは、それぞれの魅力が画中に残された。流光斎はその写実的な筆致だけではなく、それぞれの役者の持ち味あふれる表現によって、寛政五年の上方歌舞伎界の活気を今に伝えることに成功したと言えるだろう。

〔付記〕 資料の引用に当たっては適宜、漢字をあて、誤字を正すなどした。

かぐらおか・ようこ（愛媛大学准教授）

女形の身体を描く

—流光斎と写楽の革新性—

アンドリュー・ガーストル

C. Andrew Gerstle

流光斎が浮世絵の歴史に大きな役割・影響を果たしたことは確かである。流光斎（活躍期：1777～1809年）と写楽（活躍期：1794～95年）の独創性とその相互関係については、早くも田中喜作氏が昭和4年（1929）に触れている。現在の浮世絵研究は江戸絵中心なので、そのような見解があったことさえ殆ど忘れられている。流光斎と写楽に共通する革新性の一つは、女形を江戸絵のように「美人」²として描くのではなく、「男」として写實的に描写したことである³。この事実を視野に置きながら役者絵全体を観察すれば、江戸の女形の役者絵についてのいわゆる「似顔絵」がどういうものであったのかという基本的な問を追求しなければなるまい。流光斎（および耳鳥斎などの同時代の大坂の役者絵師）は、なぜ江戸の絵師たちのように女形を理想的な「美人」として描かなかったのだろうか。

流光斎は商業絵師としてというよりむしろ、文人的な生活を送ったようである。画技の修得のために、月岡雪鼎（1726～1786）や蓓関月（1747～1797）の弟子筋に入ると言われ、大坂の俳諧・狂歌連とも縁が深かったようである。どういう切っ掛けによるものか分からないが、1780年代に役者の扇面似顔絵を描くようになってから、その後二十年間以上役者絵を描き、歌舞伎に詳しかったことも確かである。

18世紀の上方では歌舞伎や浄瑠璃が江戸よりも流行り、近松門左衛門をはじめ数々の浄瑠璃作者と、並木正三、並木五瓶などの狂言作者の活躍によって、黄金時代を迎えていた。役者評判記や丸本など芝居関連の書物が定期的に出版されたが、一枚摺りの役者絵は18世紀の終わりまで殆ど

1 田中喜作『浮世絵概説』岩波書店、昭和4年、141～142頁。この中で田中氏は流光斎の独創性と写楽への影響について論じた。同時代に春山武松氏の「流光斎と松好斎（難波錦絵の研究）」『東洋美術』12号、1931年7月、1～42頁、同「大阪の流光斎に就て」『浮世絵芸術』8号、1932年、56～60頁、最近では、松平進氏の『上方浮世絵の再発見』講談社、1999年、同『上方浮世絵の世界』和泉書院、2000年、でも流光斎と写楽の関わりについて触れている。

2 武藤純子氏は十八世紀の江戸絵では「頭に帽子を掛けていれば役者絵、そうでなければ美人画ということになる」と述べた。武藤純子『初期浮世絵と歌舞伎—役者絵に注目して—』笠間書院、2005年、57頁。

3 この問題は近年の拙論の中でも取り上げた。アンドリュー・ガーストル「女形の身体を描く—肉体表現と流光斎—」『浮世絵芸術』152号、2006年7月、80～87頁。同「女形の身体を描く—三ヶ津の浮世絵肉体表現を問う—」『近世大坂の学芸』関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター、2007年3月、5～23頁。

4 「画法系譜」（1854年）。本書、矢野論文を参照されたい。

現れない。⁵ 1780年代に耳鳥斎と流光斎の肉筆の扇面役者絵が流行になっていたが、上方の役者絵本や一枚摺の出版は、江戸の刺激を受けて始まったと考えられる。

役者絵、浮世絵を一般的に考える時、いわゆる「江戸絵」が浮かんで来る。18世紀後半の多色摺の「似顔絵」の時代までは鳥居派が主流であったが、1760年代以来、勝川派の勝川春章(1726～92)、勝川春好(1743～1812)、勝川春英(1762～1818)らと、1790年代からは歌川派の歌川豊国(1769～1825)、歌川国貞(1786～1864)などの活躍によって、役者絵師たちは互いに競い合い、その主流を奪おうとした。一般的には、江戸絵に描かれた人物の様式美は普遍的なものであると考えられているのであろう。江戸の似顔絵の傾向を定めた大作の絵本は、一筆斎文調(活躍期：1760～90年代)と春章の共作『絵本舞台扇』明和七年(1770)⁶であった。この本の序文によると、大坂の西鶴の孫東鶴が江戸から大坂へ帰るに際して、「東土産」として江戸の歌舞伎役者絵を持ち帰れるように企画された。106人の役者の「似顔絵」の手本になった豪華全多色摺本であって、江戸だけではなく上方にも影響を及ぼした。

しかし役者絵以外の上方絵、すなわち人物図全般に視野を広げ、江戸のそれと比較をしてみると、日本の肉体表現について、いくつかの単純な疑問がわいてくる。一番大きなものは、上方の人物像と江戸の人物像はそれぞれが別な伝統・系統であり、基本的にかなり違うのではないかという点である。一般的に上方では、版画よりも肉筆画又は本(絵本)が主流で、江戸では勿論肉筆画もあるが、商業絵師は版画に携わる方が主流であろう。上方の絵師、西川祐信(1671～1750)から、月岡雪鼎(1726～1786)、曾我蕭白(1730～1781)、円山応挙(1733～1795)、長沢蘆雪(1754～1799)、祇園井持(1755～1815?)などの人物像は、いずれも江戸の浮世絵師が描く人物像ほど理想化されていない上に、写生的(写実的)な傾向があり、定型化されていない。上方・江戸でも蘭学から西洋の写実的な肉体(裸体)画の影響があったが、浮世絵の世界では、商業的な目的と圧力が強く、その上、肉筆よりも版画の方が主流なので、美人(女形を含む)をある種定型化した理想的な姿に描かざるをえない。江戸では、「似顔絵」をブランド製品として考えた方が良いのではないかと思う。しかし上方でも江戸でも共に江戸時代中期には、「写生」「似顔」「顔似せ」「正写し」などの言葉がはやり、さらには「真を写す」という意味の「写真」までも論じられるようになる。

歌舞伎役者の多くは、上方と江戸の双方で活躍をした。東西の役者の人物像が「出会う」画期的な出来事が1778年にあった。役者似顔絵の最初の手本となった『絵本舞台扇』(1770)は、江戸ばかりでなく大坂でも大変な人気を博した。それに続く『絵本続舞台扇』⁸(以下『続舞台扇』と表記する)は、京都の版元菊屋安兵衛から安永七年(1778)に出版された。山本卓氏ならびに北川博子氏が指摘しているように、この本は上方の役者似顔絵の出版動向に大きな刺激をもたらした。『続舞台扇』には、元の『絵本舞台扇』にはない上方の役者41名が勝川派風に描かれているが、実はこれらは、三人の立ち姿の役者を除く他はすべて『絵本舞台扇』の役者名・俳優・紋に入木をして上方役者のものに

変え、役者の姿は全くそのまま転用した「改竄本」⁹である。二代目嵐三五郎、初代嵐吉三郎、初代嵐雛助、初代浅尾為十郎、初代中山文七、初代尾上新七、初代沢村国太郎、二代目山下金作、初代山下八百蔵など上方の名優を、江戸の役者の似顔で誤摩化していることを、上方の歌舞伎鼻唄たちには不愉快に感じたに違いない。その二年後以降、大坂の耳鳥斎の『絵本水や空』安永九年(1780)、翠釜亭の『翠釜亭戯画譜』天明二年(1782)、流光斎の『旦生言語備』天明四年(1784)など、続々と上方の役者絵本が出されたのは、『続舞台扇』に対する反発だったのではないか。

山下八百蔵の例を見よう。挿図1は『絵本舞台扇』(1770年)の坂東豊吉で、挿図2は『続舞台扇』(1778年)の山下八百蔵であるが、元の絵との違いは、左側の役者名、右側の俳優と衣装にある紋だけである。『続舞台扇』から六年後の流光斎の『旦生言語備』にも山下八百蔵が描かれるが(挿図3)、これを比較してみると、流光斎の描く八百蔵は前者とは全く異なって、「男」の姿である。二代目山下金作の場合(挿図4)、『続舞台扇』で新しく挿入されたその姿は、江戸風で美人画のように華奢でか弱い身体をしているが、『旦生言語備』でのそれは(挿図5)、しっかりした肉づきの肥った身体、不満げな表情によって、俄然生きてくるのである。この二者が同じ人物とは思えないほどである。流光斎は、女形を「男」として描くだけではなく、役者の年齢に合わせた描き方もしており、写実的な描写を意図しているものと考えられる。逆に江戸絵の女形は理想化されて、夢の女性像のような姿であり、年を取ることもない舞台上の遠い存在である

日本と東アジアには勿論、古くから肖像画の伝統があるが、近代化以前には、ヨーロッパのように、写実的な「肖像画」が広く絵画の中心的なジャンルとなった伝統がない。日本では公の人物の儀式的な肖像画が多い。ところが、身分の低いもの、遊女や役者の絵姿もまた、世界に他に例がないほど数多く描かれ、傑作と呼べる作品もこの画題の中にたくさんある。

東西の役者絵の女形の表現を比較して、身体、つまり肉体表現や似顔絵の概念について考えてみたい。舞台の上で「女形」を演じること、そして、「女形」を絵に表すことは、どちらも一筋縄ではない課題だろう。歌舞伎では、能と違って、男の役者は女性を「写実的」に演じようとする。芝居の中で役者が女にいわば「化けて」、実際の女に見られるように髪、衣装、声色、しぐさなどの「芸」によって、観客を説得しなければならない。そして女形の絵を描く絵師のほうも微妙な立場にある。女の姿をした男である女形の姿をどう描けば良いかという基本的な問題にぶつかり、目的によってその態度が変わるはずである。「女」として描くか、それとも女に化けている「男」として描くか、その間には大きな隔たりがある。

一つの結論を先に述べれば、歌舞伎役者の「似顔絵」は1770年頃、江戸において勝川春章や一筆斎文調から発展するが、そこでは女形は立役と違って「似顔絵」ではなく「美人」としてしか描かれなかった。約四半世紀後の寛政六年(1794)になって、東洲斎写楽や勝川春英が初めて江戸で若女形を「男」として意識的に描くようになったと私は考えるが、その傾向も江戸では長く続かなかった。しかしながら、1780年代の大坂では、すでに流光斎如圭が女形を「男」としての生々しさをもって

⁵ 流光斎以前の作例が多少が残っているが、似顔絵ではないし、その制作は続かなかった。『上方浮世絵200年展』に作例が載る。

⁶ 国立国会図書館の貴重書データベースで閲覧することができる。(http://rarebook.ndl.go.jp/pre/servlet/pre_com_menu.jsp)

⁷ 『佐竹曙山写生帖』(安永7年[1778]頃)、森島中良『紅毛雑話』(天明7年[1787])など。

⁸ 国会図書館貴重書データベースで閲覧することができる。(http://rarebook.ndl.go.jp/pre/servlet/pre_com_menu.jsp)

⁹ 松平進「上方役者絵の初期」『国語と国文学』68号1991年6月、1～14頁。北川博子「役者絵本の流れ」『浮世絵芸術』114号1995年、4～9頁、同「上方における役者絵出版の諸相(特集テーマ歌舞伎400年)」『浮世絵芸術』146号2003年、58～68頁。山本卓「菊屋安兵衛の出版動向」『近世文芸』71号2000年、25～39頁。



挿図 1 『絵本舞台扇』(1770年)
坂東豊吉、大英博物館蔵



挿図 2 『絵本続舞台扇』(1778年)
山下八百蔵、国立国会図書館蔵



挿図 3 『旦生言語備』(1784年)
山下八百蔵



挿図 6 勝川春章、「初代中村富十郎の名古屋おさん」(当時53歳) 1772年、シカゴ美術館蔵



挿図 7 『旦生言語備』(1784年) 初代中村富十郎の「葛の葉」



挿図 4 『絵本続舞台扇』(1778年) 山下金作、
国立国会図書館蔵



挿図 5 『旦生言語備』(1784年) 山下金作



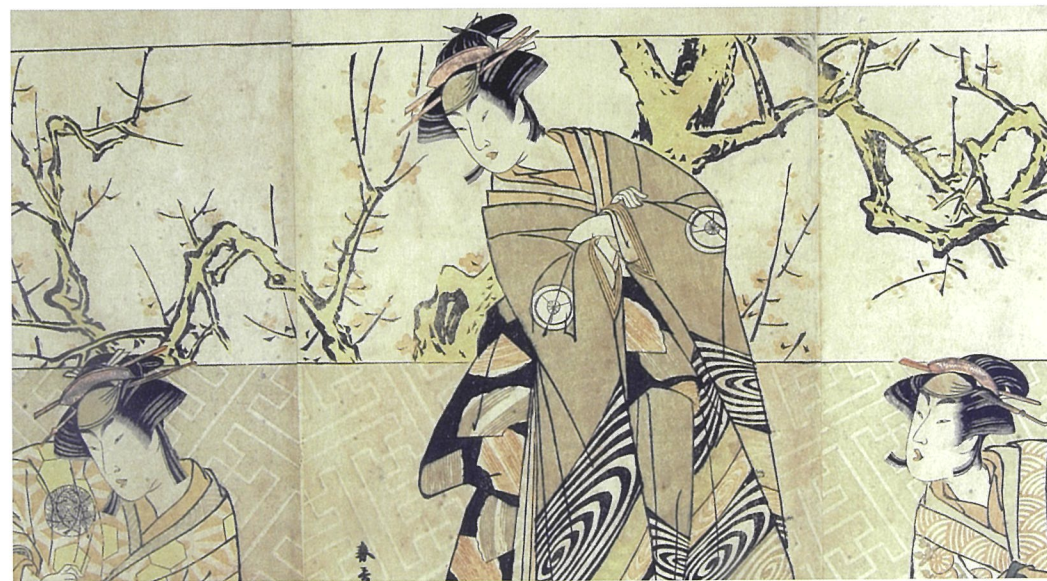
挿図 8a 『画本行潦』(1790年) 初代中村富十郎



挿図 8b 『画本行潦』(1790年) 初代中村富十郎(部分)



挿図9a 勝川春章「(左)初代中村松江(里好)、(中)四代目岩井半四郎、(右)三代目瀬川菊之丞」1784年1月「筆始勸進帳」、ロンドン大学 SOAS 蔵



挿図9b 9a顔部分

描いていたことは、従来の浮世絵研究では取り上げられてこなかった。具体的な役者の表現について江戸と上方の絵を比較しながら、この問題を論じてみよう。

初代中村富十郎(1719～1786)はもと大坂の役者であったが、江戸でも有名になったので、ここでは良い例である。挿図6は1772年の勝川春章作、富十郎は当時53歳である。細い腰や体つき、小さな手と幼い顔が可愛らしいが、実際のところの50歳過ぎは、江戸時代ですでにかなりの年配のはずで、もうご隠居さんの年ではないかと思うのだが、その描写は若々しく老いの影もない。それより12年後の、流光斎の『旦生言語備』の中にある「葛の葉」(挿図7)や、同じく流光斎の『画本行潦』(1790年)の有名な「道成寺」の場面(挿図8ab)では、晩年の富十郎の姿が理想化されていない、皺のひとつひとつまで丁寧に、生身の人間として、また「男」として描かれている。

流光斎が役者絵を描き始める1780年代までは、女形は「美人」又は若衆の範囲でしか描かれなかったと言えそうである。たとえ顔に微妙な特徴があったとしても、顔にも肉体にもほとんど生きた表情のない、そして年を取らない姿で描かれるのである。春章の天明四年正月(1784)の三枚続きは(挿図9ab)、江戸絵における女形の描き方が定型化していたことを物語る良い例である。女形の名優と謳われた三人、すなわち四代目岩井半四郎が中央で、左の初代中村松江(里好)と右の三代目瀬川菊之丞が抜いた刀の上に立って二人を制止する劇的な場面。女同士の闘いの場面であるにもかかわらず、画面から伝わってくるのは、あたかもパントマイムのような静けさで、激しい動きが感じられない。表情のない顔とはかなげな身体は、男性が女の役を歌舞伎の舞台上で演じているというよりも、美人のモデルが雑誌の写真のためにポーズをとっているようにしか、私の目には見えてこない。顔の部分図(挿図9b)を比較してみても、それぞれの似顔絵の違いはほとんど分からない。三人ともに類型化した顔貌をしており、「似顔絵」という概念からいかに遠いところにあるか分かるだろう。着物に紋が入っていなければ、それぞれを区別するのは非常に難しい。詳しく分析すれば、それぞれの顔はわずかに異なるが、それも、同一人物のやや異なった表情という範囲でも考え得る程度のものである。

流光斎と同時代の「写真」「写生」の概念は、流光斎にどのような影響を及ぼしたであろうか。そしてその写実的な役者絵は当時どのように受け取られたであろうか。流光斎の描いた役者絵についての感想が、同時代史料の中に見られる。『梨園書画』(大阪歴史博物館蔵)の跋文(天明七年[1787])に次のようにある。

余芝居を見る事まれなれば其画のたくみなりやをしらざれども見るもの拵て其真に似たりと稱美するに其たくみなるをおもふ¹⁰

つまり、この跋文を書いた人物自身は、流光斎の役者絵が上手かどうか分からないけれども、人々は舞台の上の役者の実際の姿を写していると褒めると述べている。流光斎の『画本行潦』の序文には、「写生」という語に「かおにせ」とルビをふっている¹¹ので、円山応挙などの「写生」(特に「人物正写惣本」1770年の裸体画¹¹)の概念も、影響が広く行き渡ったのであろう。大英博物館所蔵の初代尾上新七の「生

10 該当箇所¹⁰の翻刻については矢野明子氏の助力を得た。記して感謝申し上げる。

11 「人物生写図巻」三巻、佐々木丞平監修『特別展 円山応挙—<写生画>創造への挑戦—』大阪市立美術館、2003年、図版29。

写面」(天明八年七月の年記[1788])¹²は、流光斎が描く新七の似顔絵にもそっくりであるから、これが新七の「真」を写した顔なのだろう。

写実性は似顔絵ばかりではない。上方の歌舞伎もまた江戸の荒事とは異なって、元禄時代から「写実的」な傾向があり、それが役者の芸論にもあらわれた。初代坂田藤十郎(1647－1709)の芸論「耳塵集」「賢外集」、初代芳沢あやめ(1673－1729、初代中村富十郎の父)の「あやめ草」、大坂出身の女形で江戸で活躍した初代瀬川菊之丞(1693－1747)の『古今役者論語魁』(1772年、江戸で出版)¹³などには、役者がその役の「真を写す」や「正真を写す」という言葉がよく使われる。ちょうど流光斎が活躍を始めると思われる時期に、このような元禄上方歌舞伎の芸論が『役者論語』(安永五年[1776])¹⁴としてまとめて刊行されたので、当時の上方歌舞伎界とその最頂連にも影響を及ぼしたに違いない。

流光斎は画に対してどのような持論をもっていたのだろうか。それは「流光斎遺稿」と呼ばれる彼の似顔絵論から知ることができる。¹⁵

かおにせは草稿に心を用ゆべし。草案に其心預る事第一なれば、是によりて本写の時其面貌をあらわすなり。都て眉はよく似るものなれども、銘々其役に応じて色々是を作るなり。似面も其ごとく芸によって引べし。

そこには顔の描き方ばかりでなく、どのように身体を描くべきかということも論じられている。裸の「おはん・長右衛門」や、他にも裸の役者の図や顔の書き方の図共に次のように記される¹⁶(挿図10abc)。

凡人物を画せんとせば、先其心さす所の人形を裸にして、よく五体のれんぞくを作り、其風俗によってよろづのいしょう着べし。別て俳優のかおにせは、其容を第一なればここにあらわす。まず役者の裸の肉体を描いてから、それに衣装を着せるべきだという考え方は、当時の役者絵の描き方としては異色のものであったにちがいない。

しかし流光斎にやや先立つ大坂の大家、月岡雪鼎の人物画論に「流光斎遺稿」を思わせるくだりがある。

画くに至っては其人其業のなせる事を熟思し面部より手足まで骨度の考肝要なり。灰筆を用いて先裸形をとくと画てさて衣服を付べし。さなき時は面貌手足支躰屈伸等伝わらず屈伸伝わらざれば衣服の衣紋斎いがたし。躰伝わらず衣紋乱る時は自ずから全体不具にして精神そなわる事なし。骨度は銘々身体を備ふれば考知るべし。(『金玉画府』六卷、明和八年[1771])

さらに時代を遡ってみれば、西川祐信にも関連する文章がある。

品形のみ第一にかかんとて必ず骨肉の刻を失う事多し、これに心をつけて骨肉をそこなはざるやうに、まづ其姿の骨を究め、次に其品を付、風流を書くべき事也(『絵本常盤草』享保十五年[1730])

12 『大坂歌舞伎展—上方役者絵と都市文化』大阪歴史博物館、2005年、図版75。

13 『近世芸道論』岩波書店、1972年に翻刻がある。

14 『歌舞伎十八番』岩波書店、1965年に翻刻がある。

15 春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」『東洋美術』12号、1931年7月、18頁。

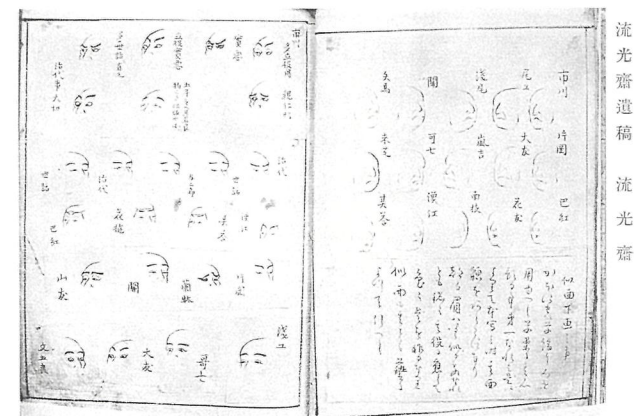
16 図版と本文は、春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」『東洋美術』12号、1931年7月および、同「大阪の流光斎に就て」『浮世絵芸術』8号、1932年9月から引用。



挿図10a 「流光斎遺稿」(春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」より)



挿図10b 「流光斎遺稿」(春山武松「大阪の流光斎に就て」より)



挿図10c 「流光斎遺稿」(春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」より)

流光斎はこの上方の肉筆画論の流れに人物画を学んだと考えられる。したがって女形を描くにも、まずしっかりとした裸の身体を想像して、役者の動きをリアルに描き出すことが出来たろう。雪鼎などの上方春本にある裸体の絵も、同時代の江戸の鈴木春信の細く幼い身体つきではなく、肉感的で筋肉さえあるように描かれている。『女大楽宝開』¹⁷(1750年代)や『女令川おへし文』¹⁸(1768年頃)などの春本や、春本ではないが『絵本英雄烈女伝』(『女武勇粧競』の改題、1757年)などの雪鼎絵本からの例は、流光斎の肉体表現の手本でもあったろう。

流光斎は大坂でしか活躍しなかったようであるが、『画本行潦』(寛政2年[1790])になると、奥書に京や江戸の版元の名も並んでいるように、その販路は広く、影響力も大きくなったはずである。その翌年、初めての流光斎の一枚摺の錦絵が世に現れた。その頃江戸では寛政の改革が盛んになり、蔦屋重三郎、山東京伝、喜多川歌麿とも、お上の怒りをかって罰を受ける。同じ頃、勝川春英は大坂に上ったようである。

勝川春英は流光斎の作風から直接影響を受けていると思われる。1790年頃までの春英が描く女形は、これまでに示したような春章の女形にならった「美人」の範囲で描いたものであった。しかしながら、寛政三年(1791)十一月の「四代目岩井半四郎のお千代(実は小女郎狐)」は(挿図11)、ぽっちゃりとした顔立ちに、より個性が感じられ、体形も肉付きがよくなっていることが見て取れる。この変化の要因を、流光斎の『画本行潦』が江戸でも出版され、春英がそれに刺激を受けたからではないかと考えたい。

春英はその後実際に大坂へ行っている。「大坂 中の芝居」と題された四枚続(あるいは五枚続で、残る一人は花桐豊松か)がその証拠となる。¹⁹この作品は寛政四年(1792)正月、中の芝居での「入間川大名賢儀」に取材したものと確定できる。役者は右から、三代目沢村宗十郎(大友市の正)、初代叶雛助(大友宗せん)、初代沢村国太郎(こしもと小ちょう)(挿図12b)、二代目山村儀右衛門(狛師灘六)²¹。ところでこの四枚続のうち、宗十郎と雛助の二枚はまだ現在の所蔵が確認されておらず、ロジャー・キーズ氏の研究資料写真でしか見たことがない。

この春英の四枚続きは大坂の芝居に取材してはいるが、板元は江戸の蔦屋重三郎である。そのせいか、特に画風にドラマティックな変化を見せているわけではない。女形・沢村国太郎もやや硬いポーズをとり、あまり動きが感じられない。流光斎の描いた沢村国太郎(1788年の「おたか」の役)(図12a)と比較してみれば、春英の作品はまだ形式化しており、流光斎の方に見られるような、大きな鼻・小さな顎・骨張った輪郭などの個性は描かれていない。春英がこれより二ヶ月前に江戸で描いた「岩井半四郎のお千代」(挿図11)と国太郎との区別がつかないくらいである。

年代は少し下るが、寛政七年四月(1795)と考証される、春英の「二代目中村野塩のとなせ」(挿図

17 好豆主人編、『女大楽宝開・女大学宝箱』、好豆書肆太平書屋版、1998年。

18 C. Andrew Gerstle,『女令川おへし文』国際日本文化研究センター、2007年。

19 ロジャー・キーズ氏にご教示いただいた。記して感謝申し上げます。

20 絵尽し「入間川大名賢儀」国立国会図書館蔵。『許多脚色帖』13巻87番に貼り込まれた番付も参照されたい。これらの資料については水田かや乃氏にご教示いただいた。記して感謝申し上げます。

21 「国太郎」と「儀右衛門」の作品は大英博物館蔵。「儀右衛門」はベルギー王立美術館にも所蔵される。『浮世絵聚花 第3巻 ベルギー王立美術館』小学館、1981年、図版69。



挿図11 勝川春英「四代目岩井半四郎のお千代(実は小女郎狐)」(当時44歳)
1791年11月、大英博物館蔵



挿図12a 『画本行潦』(1790年)「沢村国太郎のおたか」
(当時51歳)



挿図12b 勝川春英「大坂 中の芝居」四枚続のうち「沢村国太郎のこしもと小ちょう」(当時53歳)1792年1月、大英博物館蔵



挿図13 流光斎「中村野塩のお軽」(部分) 1790～94年頃



挿図14 流光斎「中村野塩のおきぬ」1793年2月



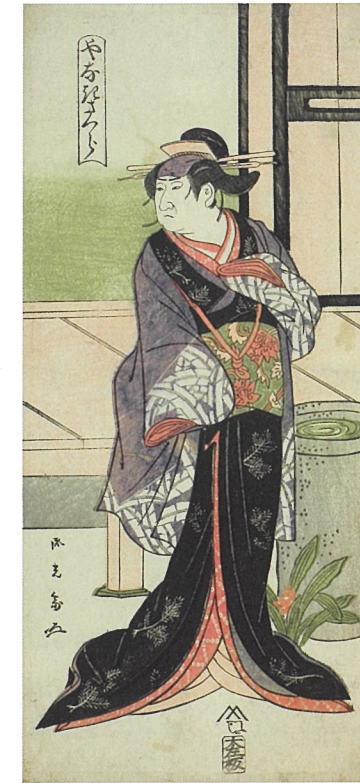
挿図15 写楽「中村野塩の小野小町」1794年11月、東京国立博物館蔵



挿図16 勝川春英「中村野塩のとなせ」1795年4月、ミネアポリス美術館蔵



挿図17『画本行潦』(1790年) 山下金作



挿図18 流光斎「山下金作の鳴物占い小萩」1793年1月



挿図19 写楽「天王寺屋虹」「山下金作の仲居おかね、実は貞任妻岩手御前」1794年11月 大英博物館蔵



挿図20 『画本行潦』(1790年) 三代目瀬川菊之丞



挿図21 写楽の「三代目瀬川菊之丞の田辺文蔵つまおしづ」(1794年5月) 大英博物館蔵

16)において、春英の女形の表現様式が大きく変わったことがわかる。野塩は細身の体つきでありながらも充実した身体をもち、流れ落ちるなめらかな着物の線は美しいけれど、単に美しいばかりではなく、顔には憂いをおびた表情が表れ、顎のあたりの肉付きに現実味がある。春英が大坂を訪れた寛政四年(1792)を境に、その画風が大きく変わったことを、ロジャー・キーズ氏も早くから指摘している。「この年(寛政五年[1793])の春英の役者絵は、これまでになかった優しさやもののあわれを感じさせるし、褪色していない作品には、勝川派の他の絵師の作品とは違った詩情が漂っている。春英のこういう新しい役者絵は寛政期の江戸の絵師よりも、大坂の役者絵師流光斎如圭の作品と感じが似ている。」²²

春英は流光斎の実在感ある肉体表現をうまく取り入れ、立役・女形を問わず役者の顔、表情、身体を柔らかく情感豊かに表現した。この点において春英は、女形を「美人」の型から「男」としての現実を加味した姿へと、その描写様式を変化させている。しかしそれでもなお、同時期の写楽が描く女形とは明らかな対照をなしているのである。

写楽の活躍期は寛政六年五月～七年正月(1794-95)である。写楽と春英は、それぞれの作風は大きく異なるが、ほぼ同時期に初めて江戸で女形を「男」として、しっかりとした肉のついた身体として描いた一枚絵を出した。流光斎や春英と写楽の比較には、「二代目中村野塩の小野小町」がよい(挿図15)。顔はおかしみを感じるほど面長で、細い目と小さな口、首は太く長く、短冊を持った右手はごつごつとし、頭の大きさとつり合わないほど大きな身体。これらの特徴はみな女形の「男」としての実際を強調している。

流光斎が描いた野塩と比較してみても、いかに写楽が極端なまでの「男」としての表現にいたっているかが分かる。寛政中頃の流光斎の肉筆の作例や錦絵では、確かに太い首に同じく男の姿を見ることが出来る(挿図13、14)。しかし写楽のそれと比べると、流光斎の方がまだ女らしいとさえ言える。これまで流光斎の作品を見てきて思うのは、流光斎は役者の舞台姿をありのままに描こうとしていることである。先の『梨園書画』の跋文(1787年)にいう「見るもの拵て其真に似たりと稱美するに、其たくみなるをおもふ」のように、流光斎は役者の「真」を描写していると評判であった。一方、写楽の場合は、役者の舞台姿を土台にしながら、「写実」を越えてさらに、誇張を加え、独特のグロテスクな、デフォルメされて戯画的な、流光斎のパロディでさえあるような作品を作ろうしたのではないだろうか。その背景には、当時新人絵師の歌川豊国の人気に対抗しようとした版元蔦屋重三郎がいることを忘れてはならない。想像を逞しくし、極言することが許されるならば、蔦屋重三郎は流光斎の錦絵や、役者絵本『画本行潦』や『絵本花菖蒲』(寛政六年[1794])を手本に、写楽に描かせたのではないかとさえ思えるのである。山口桂三郎氏は、この時代の歌舞伎の写実性に上方歌舞伎作者・並木五瓶の影響を忘れてはならないと主張した²⁴。五瓶は天明・寛政期に活躍し、寛政六年(1794)に三代目沢村宗十郎の招きによって江戸に下り、没年の文化五年(1808)まで江戸歌舞伎の為に作品を書いた。五瓶の写実的な「正写し」劇は、上方・江戸歌舞伎ともに、舞台と役者絵の表現から切り離して考えることは出来ない。役者・絵師・歌舞伎作者・作品の東西間の動き

22 ロジャー・キーズ他『浮世絵聚花第3巻 ベルギー王立美術館』小学館、1981年、注30、198頁。

23 矢野明子「流光斎如圭筆 二代目中村野塩のお軽、初代嵐雛助の由良之助、初代為十郎の九太夫」『浮世絵芸術』150号、2005年7月、65～66頁。

24 山口桂三郎「寛政期の歌舞伎と写楽」『浮世絵芸術』33号、1972年5月、27頁。



挿図22 歌川豊国「三代目瀬川菊之丞の白拍子久方」(部分)
1794年11月、個人蔵



挿図23、勝川春章「筆始勘進帳」1784年1月、三代目瀬川菊之丞(部分) ロンドン大学 SOAS 蔵

によって、天明・寛政期の20年間は上方と江戸の歌舞伎の交流が活発な時期であった。

流光斎と写楽の作例をいくつか比較してみよう。二代目山下金作は上方と江戸の両方で活躍した役者である。流光斎の金作の例として『画本行潦』からの一図(挿図17)と寛政五年正月の「鳴物占い小萩」細判錦絵(挿図18)を、写楽の例としては寛政六年十一月の大判錦絵「山下金作の仲居おかね、実は貞任妻岩手御前」(挿図19)をあげてみたい。写楽は流光斎の「写実」をデフォルメする。『画本行潦』の三代目瀬川菊之丞(挿図20)と「三代目瀬川菊之丞の田辺文蔵つまおしづ」(挿図21)の顔や身体を比べてみても、写楽が流光斎を踏み台にしていることは明瞭である。

流光斎の独創的な役者絵は、肉筆画、絵本、錦絵の各ジャンルを通じて、春英や写楽に影響を与えたと論じてきた。しかしこの独創性は、江戸において商業的には成功せず、やはり形式美のほうが好まれたらしく、写楽の活躍は一年足らずに終わり、春英も1795年から役者絵から離れるようになった。歌川豊国はその頃劇的にデビューして、寛政年間に役者絵の傑作を沢山出した。挿図22は、寛政六年十一月の三代目瀬川菊之丞(当時54歳)の「白拍子久方」で、面白い作品であるが、顔の部分について、10年前の春章の三代目菊之丞(挿図23)と比較してみれば、春章と同じく「若い美人」として女形の姿を描いていることがわかる。同時代の流光斎・春英・写楽の「女形の似顔絵」とは異なることがはっきりと分かる。江戸歌舞伎界の商品(広告、宣伝、お土産)としての役者絵は、女形を永遠に若い娘としてしか表現出来ないと結論せざるを得ない。

似顔・肉体表現・写生といった課題は、歌舞伎の歴史にとっても役者絵の歴史にとっても大きな問題点となる。1760年代後半～90年代に錦絵が発達して、役者絵だけではなく、美人画や春画も著しく発展し、鳥居清長や喜多川歌麿の名作がでる時期でもあった。流光斎の作品数は、江戸の商業的役者絵師よりも少なく、役者絵師としての活躍期間も短い、流光斎は独特な似顔絵と肉体表

現によって、傑作と言える作品も世に送り出し、春英や写楽にも影響を及ぼしたと思われる。この『流光斎図録』によって初めて、彼の作品が一覧出来るようになった。流光斎が研究の対象としてさらに深く考究され、浮世絵の歴史の中にその位置や影響関係などどのように占めるようになるのか、今後の発展が期待される。

あんどりゅー・ガーすとり（ロンドン大学アジア・アフリカ研究学院教授）



図 1 「二代目中山来助の桃井若狭介」寛政三年（1791）十一月、細判錦絵、ベレス・コレクション（フランス）。

Fig. 1 Nakayama Raisuke II as Momonoi Wakasa no Suke, eleventh month, 1791, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Galerie Berès (France)



図 2 「初代芳沢いろはの在原業平」寛政三年(1791)十二月、細判錦絵、大英博物館蔵。
Fig. 2 Yoshizawa Iroha I as Ariwara no Narihira, twelfth month, 1791, *hosoban* format, colour-woodblock printed, The British Museum



図 3 「初代浅尾為十郎の山口九郎次郎、四代目市川団藏の木下東吉、初代関三右衛門の小田春永ほか二名」
寛政四年(1792)二月、大判錦絵、個人蔵。
Fig. 3 Asao Tamejûrô I as Yamaguchi Kurôjirô, Ichikawa Danzô IV as Konoshita Tôkichi, Seki San'emon as Oda Harunaga and two other actors, second month, 1792, *ôban* format, colour-woodblock printed, Private Collection (Japan)



図4「初代浅尾為十郎(人形を遣う図)」寛政四年(1792)頃か、細判錦絵、シカゴ美術館蔵。
Fig. 4 Asao Tamejûrô I performing a puppet, ca. 1792, *hosoban* format, colour-woodblock printed, The Art Institute of Chicago



図5「初代浅尾為十郎」寛政四年(1792)頃か、細判錦絵、個人蔵。
Fig. 5 Asao Tamejûrô I, ca. 1792, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Private Collection (Japan)



図 6 「二代目中山来助の唐橋作十郎」寛政四年（1792）九月、細判錦絵、ミネアポリス美術館蔵。

Fig. 6 Nakayama Raisuke II as Karahashi Sakujûrô, ninth month, 1792, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Minneapolis Institute of Arts



図 7 「初代叶雛介の大森彦七、四代目市川團藏の栗生左衛門」寛政四年（1792）十一月、細判錦絵、オーバリン大学アレン記念美術館（アメリカ）。

Fig. 7 Kanô Hinasuke I as Ômori Hikoshichi and Ichikawa Danzô IV as Kuryû Zaemon, eleventh month, 1792, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College (US)



図 8 「初代尾上新七の大星由良之助」寛政四年(1792)十一月、細判錦絵、マン・コレクション(アメリカ)。
Fig. 8 Onoe Shinshichi I as Ōboshi Yuranosuke, eleventh month, 1792, *hosoban* format, colour-woodblock printed, The Mann Collection, Highland Park, IL. (US)



(a)



(b)

図 9 ab 「初代浅尾為十郎の山田僧都兵衛」寛政五年(1793)正月、細判錦絵、(a) 個人蔵、(b) 個人蔵。
Fig. 9 a,b Asao Tamejūrō I as Yamada Sōzubei, first month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) Private Collection (Japan), (b) Private Collection (Japan)



(a)



(b)

図10ab「初代叶雛助の檜垣のお大」寛政五年(1793)正月、細判錦絵、(a) ボストン美術館蔵、(b) 大英博物館蔵。
Fig.10a,b Kanô Hinasuke I as Higaki no Odai, first month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) Museum of Fine Arts, Boston, (b) The British Museum



図11「四代目市川団藏の小倉豊前」寛政五年(1793)正月、細判錦絵、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵。

Fig.11 Ichikawa Danzô IV as Ogura Buzen, first month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, The Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University



図12「初代関三右衛門のきくち多門」寛政五年(1793)正月、細判校合摺、個人蔵。
Fig.12 Seki San'emon I as Kikuchi Tamon, first month, 1793, *hosoban* format (proof print), Private Collection (Japan)



図13「二代目中山来助の橘先二郎」寛政五年(1793)正月、人物切り抜き、錦絵、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵『許多脚色帖』第十三卷所収。
Fig.13 Nakayama Raisuke II as Tachibana Sakijirô, first month, 1793, cut-out figure, colour-woodblock printed, pasted in *Amata shigumi chô*, vol. 13 in the collection of the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University



図14「二代目山村儀右衛門の栄飛驒守」寛政五年(1793)正月、細判錦絵、千葉市美術館蔵。
Fig.14 Yamamura Giemon II as Sakae Hida no Kami, first month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Chiba City Museum of Art

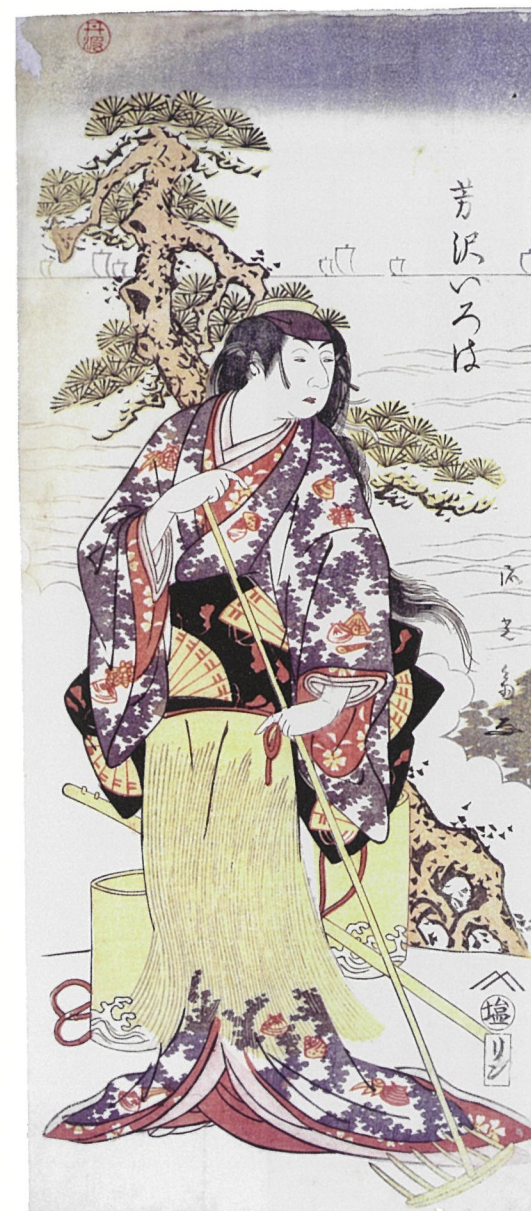


図15



図16

図15「初代芳沢いろはの傾城吾妻」神奈川県立歴史博物館蔵。
図16「二代目嵐三五郎の淀屋辰五郎」早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵。
細判錦絵二枚続、寛政五年(1793)正月。
Fig.15 Yoshizawa Iroha I as Courtesan Azuma, Kanagawa Prefectural Museum of Cultural History
Fig.16 Arashi Sangorô II as Yodoya Tatsugorô, The Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University
Hosoban format, diptych, colour-woodblock printed, first month, 1793



図17「二代目山下金作の鳴物占い小萩」寛政五年(1793)正月、細判錦絵、シカゴ美術館蔵。
Fig.17 Yamashita Kinsaku II as Kohagi, the fortune-teller, first month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, The Art Institute of Chicago



図18「初代尾上新七の一色結城守」寛政五年(1793)正月、細判錦絵、武庫川女子大学蔵。
Fig.18 Onoe Shinshichi I as Isshiki Yûki no Kami, first month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Mukogawa Women's University



(a)



(b)

図19ab「初代叶雛助の秋塚帯刀」寛政五年(1793)二月、細判錦絵、(a) 大英博物館蔵、(b) マン・コレクション (アメリカ)。

Fig.19a,b Kanô Hinasuke I as Akizuka Tatewaki, second month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) The British Museum, (b) The Mann Collection, Highland Park, IL. (US)



(a)



(b)

図20ab「二代目中村野塩のおきぬ」寛政五年(1793)二月、細判錦絵、(a) フェレンツ・ホップ東洋美術館蔵 (ハンガリー)、(b) 個人蔵。

Fig.20a,b Nakamura Noshio II as Okinu, second month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts (Hungary), (b) Private Collection (Japan)



図21「初代浅尾為十郎の石堂かげゆ」寛政五年(1793)九月、細判錦絵、武庫川女子大学蔵。

Fig.21 Asao Tamejûrô I as Ishidô Kageyu, ninth month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Mukogawa Women's University



(a)



(b)

図22ab「花桐豊松(二代目花桐富松)の葉末姫」寛政五年(1793)九月、細判錦絵、(a) 武庫川女子大学蔵、(b) 個人蔵。

Fig.22a,b Hanagiri Toyomatsu (Hanagiri Tomimatsu II) as Hazuehime, ninth month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) Mukogawa Women's University, (b) Private Collection (Japan)



図23「二代目中山来助の足利時從之助」寛政五年(1793)九月、人物切り抜き、錦絵、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵『許多脚色帖』第十四卷所収。
Fig.23 Nakayama Raisuke II as Ashikaga Jijû no Suke, ninth month, 1793, cut-out figure, colour-woodblock printed, pasted in *Amata shigumi chô*, vol. 14 in the collection of the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University



図24



図25

図24「三代目姉川新四郎の石留武助」細判錦絵、武庫川女子大学蔵
図25「初代叶雛助の唐木政右衛門」人物切り抜き、早稲田大学演劇博物館蔵『許多脚色帖』第十二卷所収
細判錦絵二枚続(あるいは三枚続か) 寛政五年(1793)十一月。
Fig.24 Anegawa Shinshirô III as Ishidome Busuke, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Mukogawa Women's University
Fig.25 Kanô Hinasuke I as Karaki Masaemon, cut-out figure, colour-woodblock printed, pasted in *Amata shigumi chô*, vol. 12 in the collection of the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University
Hosoban format, diptych (or triptych?), eleventh month, 1793



蘭好斎「初代嵐猪三郎の石留武助」「七代目片岡仁左衛門の唐木政右衛門」「初代浅尾工左衛門の沢井股五郎」細判錦絵三枚続、文化八年(1811)正月、大坂、中の芝居「けいせい駅路梅」、池長孟氏旧蔵(論文掲載当時)、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館現蔵。
※図版は石割松太郎「上方繪、流行齋の一系に就いて」(参考文献参照)より転載。

Rankôsai, Arashi Isaburô I as Ishidome Busuke, Kataoka Nizaemon VII as Karaki Masaemon and Asao Kuzaemon I as Sawai Matagorô, *hosoban* triptych, colour-woodblock printed, first month, 1811, Osaka, Naka Theatre 'Keisei ekiro no ume', formerly in the collection of Mr. Ikenaga Takeshi, presently in the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University

* The images are from Ishiwari, 1932 (see Bibliography).



(a)



(b)

図26ab「初代叶雛助」寛政五年(1793)頃か、細判錦絵、(a) ボストン美術館蔵、(b) シカゴ美術館蔵。
Fig.26a,b Kanô Hinasuke I, ca. 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) Museum of Fine Arts, Boston, (b) The Art Institute of Chicago



図27a「泉川楯蔵の藤屋伊左衛門」寛政五年(1793)十一月、細判錦絵、個人蔵。
 ※図は『原色浮世絵大百科事典』(参考文献参照)より転載。
 Fig.27a Izumikawa Tatezô as Fujiya Izaemon, eleventh month, 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Private Collection (Japan)
 * The image is from Nihon ukiyo-e kyôkai, 1983 (see Bibliography)



図27 b



図28

図27b「泉川楯蔵の藤屋伊左衛門」個人蔵
 図28「二代目中村野塩の夕霧」ビクトリア・アンド・アルバート美術館蔵
 細判錦絵二枚続、寛政五年(1793)十一月。
 Fig.27b Izumikawa Tatezô as Fujiya Izaemon, Private collection (Japan)
 Fig.28 Nakamura Noshio II as Yûgiri, The Victoria and Albert Museum
Hosoban format, diptych, colour-woodblock printed, eleventh month, 1793



図29「四代目市川団蔵」寛政五年(1793)後半頃か、細判錦絵、個人蔵。

※図は『原色浮世絵大百科事典』(参考文献参照)より転載。

Fig.29 Ichikawa Danzō IV, ca. late 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Private Collection (Japan)

* The image is from *Nihon ukiyo-e kyōkai*, 1982 (see Bibliography)



図30「二代目嵐吉三郎」寛政五年(1793)後半頃か、細判校合摺、個人蔵。

Fig.30 Arashi Kichisaburō II, ca. late 1793, *hosoban* format (proof print), Private Collection (Japan)



図31「三代目姉川新四郎」寛政五年(1793)後半頃か、細判校合摺、個人蔵。
Fig.31 Anegawa Shinshirô III, ca. late 1793, *hosoban* format (proof print), Private Collection (Japan)



図32「初代叶雛助の藤原時平」寛政五年(1793)十一月以前、細判錦絵、シカゴ美術館蔵。
Fig.32 Kanô Hinasuke I as Fujiwara no Shihei, before eleventh month, 1793, *hosoban* format colour-woodblock printed, The Art Institute of Chicago



(a)



(b)

図33ab「四代目市川團藏」寛政五年(1793)頃か、細判錦絵、(a) マン・コレクション(アメリカ)、(b) 日本浮世絵博物館蔵。

Fig.33a,b Ichikawa Danzō IV, ca. 1793, *hosoban* format, colour-woodblock printed, (a) The Mann Collection, Highland Park, IL. (US) (b) The Japan Ukiyoe Museum



図34「二代目嵐三五郎の菅相丞」寛政六年(1794)四月、細判錦絵、武庫川女子大学蔵。
Fig.34 Arashi Sangorō II as Kanshōjō (Sugawara no Michizane), fourth month, 1794, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Mukogawa Women's University



図35「初代芳沢いろはの桜丸女房八重」寛政六年(1794)四月、細判錦絵、所蔵先不明。
※図は『上方浮世絵200年展』図録より転載。

Fig.35 Yoshizawa Iroha I as Yae, the wife of Sakura-maru, fourth month, 1794, *hosoban* format, colour-woodblock printed, location unknown

* The image is from Nihon keizai shinbunsha, 1975 (see Bibliography)



図36「三代目花桐豊松のおはや」寛政八年(1796)二月以前、細判錦絵、武庫川女子大学蔵。

Fig.36 Hanagiri Toyomatsu III as Ohaya, before second month, 1796, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Mukogawa Women's University



図37「初代尾上鯉三郎の南方十次兵衛」寛政九年(1797)正月、細判錦絵、園田学園女子大学近松研究所蔵。
Fig.37 Onoe Koisaburô I as Nanpô Jûjibei, first month, 1797, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Chikamatsu Drama Research Institute, Sonoda Women's University



図38「四代目市川団蔵の大星由良之助」寛政九年(1797)三月か、細判錦絵、マン・コレクション(アメリカ)。
Fig.38 Ichikawa Danzô IV as Ôboshi Yuranosuke, third month, 1797, *hosoban* format, colour-woodblock printed, The Mann Collection, Highland Park, IL. (US)



図 39



図 40

図 39「二代目嵐三五郎の梶原源太」武庫川女子大学蔵

図 40「初代芳沢いろはの梅が枝」武庫川女子大学蔵
細判錦絵二枚続、寛政十年（1798）三月。

Fig.39 Arashi Sangorô II as Kajiwara Genta, Mukogawa Women's University

Fig.40 Yoshizawa Iroha I as Umegae, Mukogawa Women's University

Hosoban format, diptych, third month, 1798



図 41「三代目沢村宗十郎」寛政十～十二年（1798-1800）頃か、細判錦絵、武庫川女子大学蔵。

Fig. 41 Sawamura Sôjûrô III, ca. 1798-1800, *hosoban* format, colour-woodblock printed, Mukogawa Women's University



図42「初代芳沢いろはお軽、三代目沢村宗十郎の大星由良之助、七代目片岡仁左衛門の斧九太夫（見立て）」寛政後半頃か、校合摺か、園田学園女子大学近松研究所蔵。
Fig.42 Yoshizawa Iroha I as Okaru, Sawamura Sôjûrô III as Ôboshi Yuranosuke and Kataoka Nizaemon VII as Ono Kudayû (imagined performance), late Kansei Era (1789-1800)?, proof print?, Chikamatsu Drama Research Institute, Sonoda Women's University



図43「あたらしや梅松」寛政期後半～文化期か、細判合羽摺、メトロポリタン美術館蔵（アメリカ）。
Fig.43 Umematsu of Atarashi-ya teahouse, late Kansei to Bunka Era (1796-1818)?, hosoban format, stencil printed, The Metropolitan Museum of Art



図44「二代目嵐三五郎の丹波与作」寛政五年（1793）四月、人物切り抜き、錦絵、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵『許多脚色帖』第十四巻所収。

Fig.44 Arashi Sangorô II as Tanba Yosaku, fourth month, 1793, cut-out figure, colour-woodblock printed, pasted in *Amata Shigumi Chô*, vol. 14, in the collection of the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University



図45「二代目嵐雛助の北山鬼藤太」寛政十年（1798）正月、人物切り抜き、錦絵、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵『許多脚色帖』第十六巻所収。

Fig.45 Arashi Hinasuke II as Kitayama Kitôta, cut-out figure, colour-woodblock printed, pasted in *Amata Shigumi Chô*, vol. 16 in the collection of the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University



図46 流光斎英昌「二代目嵐雛助」寛政期後半頃か、合羽摺、マン・コレクション（アメリカ）。

Fig.46 Ryûkôsai Eishô, Arashi Hinasuke II, ca. late Kansei Era (1796-1801), stencil printed, The Mann Collection, Highland Park, IL. (US)



部分

図47「初代中村富士郎の白妙」天明年間、扇面一面(画帖貼り込み)、紙本著色、千葉市美術館蔵『芝翫帖』所収。
Fig.47 Nakamura Tomijūrō I as Shirotae, Tenmei Era (1781-89), fan pasted in the album *Shikan-jō*, ink and colour on paper, Chiba City Museum of Art

図48 画帖『梨園書画』より「役者肖像」天明八年(1788)序文、同七年跋文、紙本著色、大阪歴史博物館蔵。
Figs.48 Actors' likenesses in the album *Pleasure Garden of Calligraphy and Paintings* (Rien Shoga), 1788 (preface), 1787 (postscript), ink and colour on paper, Osaka Museum of History



(1) 二代目吉田文三郎 Yoshida Bunzaburō II



(2) 初代中村富士郎 Nakamura Tomijūrō I



(3) 初代関三十郎 Seki Sanjūrō I



(4) 二代目三保木儀左衛門 Mihogi Gizaemon II



(5) 二代目山下金作 Yamashita Kinsaku II



(6) 二代目三楯大五郎 Mimasu Daigorô II



(9) 初代尾上新七 Onoe Shinshichi I



(10) 初代坂東岩五郎 Bandô Iwagorô I



(7) 二代目嵐三五郎 Arashi Sangorô II



(8) 三代目姉川新四郎 Anegawa Shinshirô III



(11) 三代目藤川八蔵 Fujikawa Hachizô III



(12) 初代沢村国太郎 Sawamura Kunitarô I



(13) 二代目中村次郎三 Nakamura Jiroza II



(14) 二代目中山来助 Nakayama Raisuke II



(17) 初代浅尾為十郎 Asao Tamejuro I



(18) 四代目市川團藏 Ichikawa Danzô IV



(15) 二代目中村十蔵 Nakamura Jûzô II



(16) 初代花桐富松 Hanagiri Tomimatsu I



(19) 初代叶雛助 Kanô Hinasuke



(20) 初代加賀屋歌七 Kagaya Kashichi I



(21) 中村文五郎 Nakamura Bungorô



(22) 二代目中村野塩 Nakamura Noshio II



(25) 藤川鐘九郎 Fujikawa Kanekurô



(26) 四代目岩井半四郎 Iwai Hanshirô IV



(23) 初代中村仲蔵 Nakamura Nakazô I



(24) 中山他蔵 Nakayama Tazô



(27) 四代目松本幸四郎 Matsumoto Kôshirô IV



(28) 初代芳沢いろは Yoshizawa Iroha I



(29) 初代三柵松五郎 Mimasu Matsugorô I



(30) 初代市川門三郎 Ichikawa Monzaburô I



(33) 初代三柵徳次郎 Mimasu Tokujirô I



(34) 七代目片岡仁左衛門 Kataoka Nizaemon VII



(31) 初代山下八百蔵 Yamashita Yaozô I



(32) 坂東蟹蔵 Bandô Kanizô



(35) 初代中山文七 Nakayama Bunshichi I



(36) (上より時計周りに) 初代中村富十郎、初代叶雛助、初代浅尾為十郎
(From the top, clockwise) Nakamura Tomijûrô I, Kanô Hinasuke I and Asao Tamejûrô I

図49「二代目中村野塩のお軽、初代叶雛助の大星由良之助、初代浅尾為十郎の斧九太夫」
寛政二～六年（1790-94）頃、一幅、紙本着色、大英博物館蔵。

Fig.49 Nakamura Noshio II as Okaru, Kanô Hinasuke I as Ôboshi Yuranosuke and Asao Tamejûrô I
as Ono Kudayû, ca. 1790-94, hanging scroll, ink and colour on paper, The British Museum



部分（二代目中村野塩）



部分（初代叶雛助）

部分（初代浅尾為十郎）





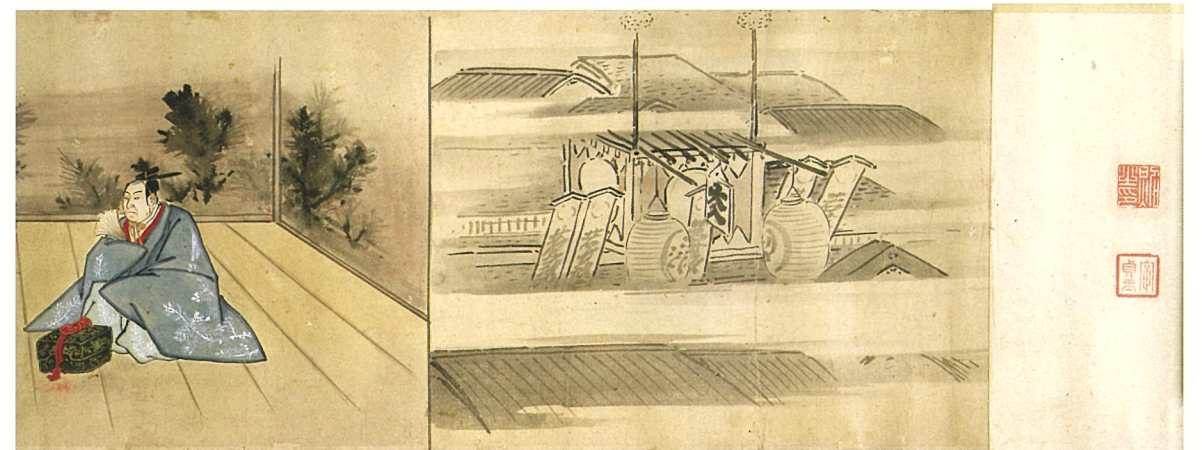
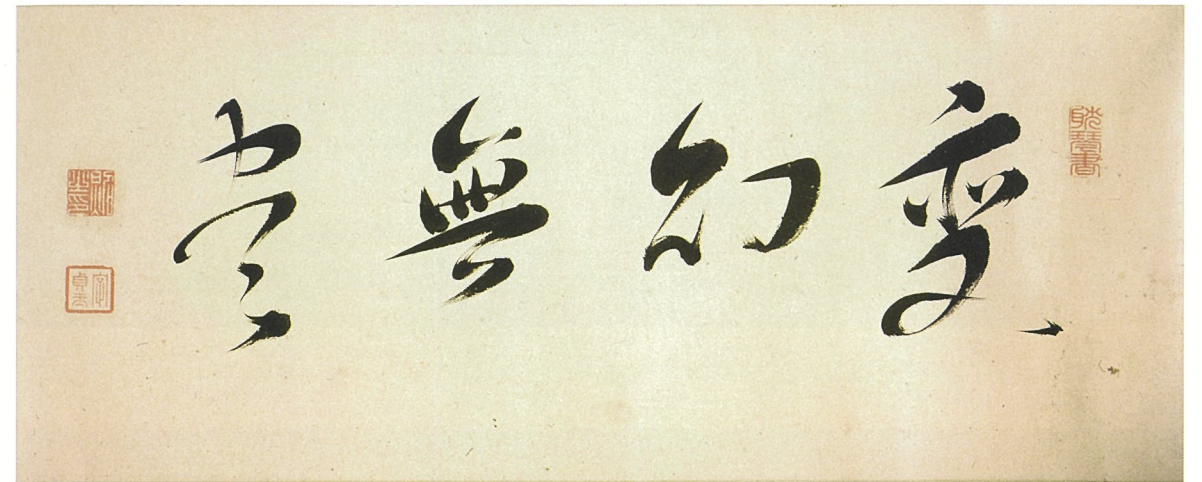
図50「初代叶雛助」寛政頃、半扇面型一面、紙本著色、阪急学園池田文庫蔵。
Fig50 Kanô Hinasuke I, ca. Kansei Era (1789-1801), half fan shaped format, ink and colour on paper, Ikeda Bunko Library



部分

図51「狂言尽図巻」寛政期後半頃、一卷、紙本著色、千葉市美術館蔵。

Fig.51 Illustrated handscroll of actors in plays (*Kyôgen-zukushi zukan*), ca. late Kansei Era (1789-1801), handscroll, ink and colour on paper, Chiba City Museum of Art









部分 (二代目山村儀右衛門)



部分 (初代山下八百蔵)





部分(二代目中山文七)



部分(初代中村富士郎)

図52「歌舞伎役者図巻」寛政年間中後期頃、一巻、絹本金切箔撒地著色、ミネアポリス美術館蔵。

Figs.52 handscroll of actors, ca. mid-late Kansei Era (1794-1801), handscroll, ink and colour on silk decorated with gold-leaf pieces, Minneapolis Institute of Arts





部分(二代目山下金作)



部分(初代尾上新七)

図53「初代叶雛助と初代浅尾為十郎」寛政六年(1794)頃、一枚(断簡カ)絹本著色、所蔵先不明。
Fig.53 Asao Tamejûrô I and Kanô Hinasuke I, ca. 1794, a fragment of handscroll (?), ink and colour on silk, location unknown



※図版は大阪市立美術館編『近世大坂画壇』(参考文献参照)より転載。
* The image is from Osaka shiritsu bijutsukan, 1983 (see Bibliography)

図54「初代嵐雛助の春藤治郎左衛門」寛政期、紙本墨画淡彩、所蔵先不明。
Fig.54 Kanô Hinasuke I as Harufuji Jirôzaemon, Kansei Era (1789-1801), ink and light colour on paper, location unknown



※図版は田口鏡次郎編『歌舞伎絵大成 寛政期』(参考文献参照)より転載。
* The image is from Taguchi, 1930 (see Bibliography)

図55「二代目嵐三五郎の最明寺時頼」寛政期、紙本著色、所蔵先不明。

Fig.55 Arashi Sangorô II as Saimyôji Tokiyori, Kansei Era (1789-1801), ink and colour on paper, location unknown



※図版は田口鏡次郎編『歌舞伎絵大成 寛政期』(参考文献参照)より転載。

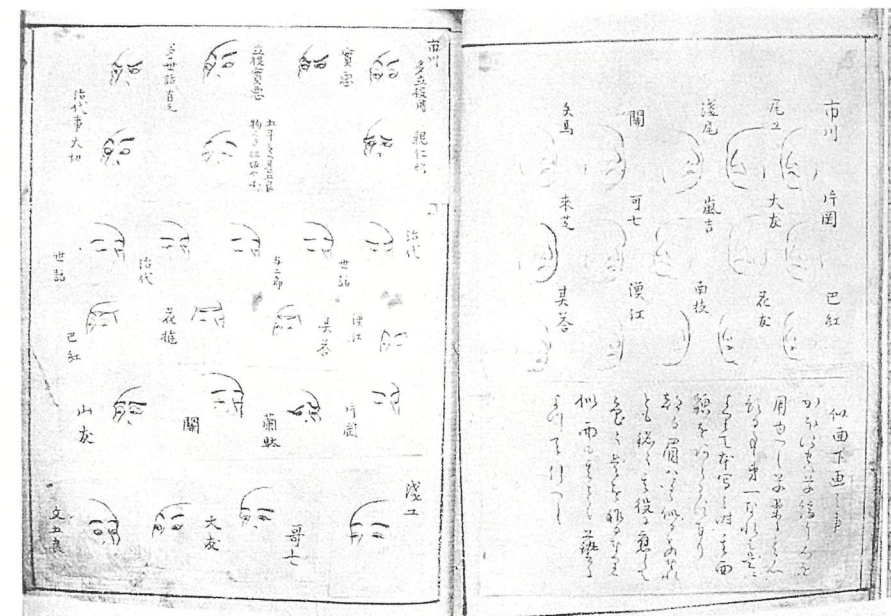
* The image is from Taguchi, 1930 (see Bibliography)

図56『流光斎遺稿』寛政年間か、写本一冊、紙本墨画、所蔵先不明。

Figs. 56 *Testament Manuscript* by Ryûkôsai (Ryûkôsai ikô), ca. Kansei Era (1789-1801), 1 vol., manuscript, ink on paper, location unknown



(観照の人後は竹の竹) (蔵氏郎三芳田岡) 齋光流 [稿遺齋光流]



流光齋遺稿 流光齋



故岡田伊三次郎氏藏

流光齋遺稿 桂川連理桐 長右衛門 流光齋

※図版は春山武松「流光齋と松好齋（難波錦絵の研究）」、同「大阪の流光齋に就て」（参考文献参照）より転載。

* The images are from Haruyama, 1931 and 1932 (see Bibliography)



図57「塩治判官 可晴（二代目嵐雛助）」寛政期後半頃か、紙本著色、画帖『かほよはな』所収、大阪歴史博物館蔵。

Fig.57 Arashi Hinasuke II (Kasei) as En'ya Hangan, ca. late Kansei Era (1796-1801) ink and colour on paper, pasted in the album *Collection of Iris* (Kaoyobana), Osaka Museum of History



図58「二代目助高屋高助」文化期、紙本著色、フィラデルフィア美術館蔵。

Fig.58 Sakedakaya Takasuke II, ca. Bunka Era (1804-18), ink and colour on paper, Philadelphia Museum of Art

図版解説

矢野 明子

図59「芝居絵押絵」寛政年間か、材質不明、所蔵先不明。
Fig.59 Relief cloth picture of actors, ca. Kansei Era (1789-1801), material unknown, location unknown



第二九二圖 流光齋 芝居繪押繪

※図版は東方書院編『浮世絵大成 第九巻』(参考文献参照)より転載。
* The image is from Tōhō shoin, 1931 (see Bibliography)

図 1

「二代目中山来助の桃井若狭介」

寛政三年(1791)十一月
中の芝居「^{かなでほんちゅうしんぐら}仮名手本忠臣蔵」

細判錦絵一枚

ベレス・コレクション(フランス)

落 款：流光斎画

版元印：鬼(草紙屋鬼吉か)

画中文字情報：桃井若狭介／中山来助

顔の輪郭線を、頭から額、頬骨、下頬、顎、顎下、と短い線で形を捉えながらつなぐ描写方法が、役者の顔立ちの特色を版画で捉えようとするにあたっての初発的な試みと見える。本作品は、現在知られる流光斎の錦絵のうちでは最初期のものである。¹緩みのない均整のとれた衿の重ねの描写は流光斎に特長的である。構図は、垂直に伸びる柱、画面に対して斜め左上がりにせり上がる床、斜め右上がりの線を作り出す床板の継ぎ目の接合点を人物の背後に隠しながら巧みに利用し、画面に深さと安定感を与える。役者の頭上に差しかかる松は、右半に開いた空間を埋めつつ、華やぎを添えている。背景は薄い灰色で塗りつぶされ、緊密な画面作りとなっている。

この場面について松平進氏は次のように解説された。「専横な高師直にたびたび恥をかかされた若狭之助は、屋敷に帰って家老加古川本蔵に重大決意を打ち明ける。御家断絶は覚悟の上で明日師直を討つというのである。

1 松平進氏は、本書図26の「初代叶雛助」を、寛政三年(1791)七月、大坂北新地芝居での「夏祭浪花鑑」に取材した団七九郎兵衛と考証され、これを流光斎の錦絵の上限とされた。しかしながら、本書ではこの考証を採らないことは該当図版解説を参照いただきたい。松平進『上方浮世絵の世界』和泉書院、2000年。

(中略)本蔵に決意を告げる前後の緊迫感が、来助の表情、特に両目のあたりによく描き出されている。」

版元印は亀甲形の中に「鬼」字。松平氏はこの版元を草紙屋鬼吉と推定された。

図 2

「初代芳沢いろはの在原業平」

寛政三年(1791)十二月
角の芝居「^{はなくらべいせものがたり}競伊勢物語」

細判錦絵一枚

大英博物館蔵(イギリス)

落 款：流光斎画

版元印：鬼(草紙屋鬼吉か)

画中文字情報：在原のなり平／芳沢いろは

額から目の横、頬、顎下、と線をつなぎ、顔の輪郭を捉えようとする手法は「二代目中山来助の桃井若狭介」(図1)と同様であるが、各人の顔の特徴に応じて、来助といろはの輪郭をつくる線の分割はそれぞれに異なる。いろはの目の上には瞼の厚みを表す線もうっすらと入れられる。着衣の描写は巧みで、衣を重ねた厚みもよく表され、人物に安定感がある。構図は板垣と柴垣によって作られる角の空間に人物を立たせ、平板に陥らない深さを画面に与えている。画面左端から桜の大樹を伸ばし、頭上には桜花をかざす。桃色系の暖色を基調とした配色は柔らかく、若女形を専門としたいろは演じる業平によく合っている。地は灰色でつぶされ、夜の闇を表すのであろうか。打掛けには淡い桃色の地にやや濃い桃色で梅花文を重ね、袴には白抜きで藤花文、内に着た白い衣には空摺で文様が表される巧

2 松平進『上方浮世絵の再発見』講談社、1999年、111ページ。

緻なつくり。笠の縁には量感を表すための影を入れる入念さ。手の込んだつくりは、本作品がある種の豪華版として制作され、少数が限られた範囲にのみ出回ったのではないかと想像させる。

現在の保存状態は非常に良好。亀甲形に鬼の版元印は図1同様、草紙屋鬼吉か。

図 3

「初代浅尾為十郎の山口九郎次郎、四代目市川団蔵の木下東吉、初代関三右衛門の小田春永ほか二名」

寛政四年(1792)二月
角の芝居「めいしよずえはなのこのした壇 礎 花 大樹」
大判錦絵一枚
個人蔵
落 款：流光斎画
版元印：鬼(草紙屋鬼吉か)
画中文字情報：なし

現在のところ唯一知られる流光斎の大判の図柄である。ひとつの画面に五人もの人物を配する構成も異例で、かなり意欲的な作品と見られる。為十郎・団蔵・三右衛門の三人は、それぞれに顔の輪郭や皺の描き方を変え、個性を巧みに描き分けている。右後方の二人は特定の役者とは考証されていない。構図は他の細判作品には見られない独特のもので、前方の二人と後方の三人との間に、縁側と庭先の段差を設けることによって、各人が無理なくそれぞれの位置を占めつつも微妙に重なり合い、ひとつの絵としてよくまとまっている。ここに見られるような、縁先と地面との段差を利用した構図法や、部屋の一角を見せることによって立体的な室内空間を表す手法は、すでに流光斎の役者絵本『画本行潦』(寛政二年[1790])において、様々なバリエーション

をもって舞台面を再現しようとする試みの中に観察される。

台帳にはまさに本図の場面に相当する記述が見られる。「為十郎いらつて突かけるを、団蔵鎧をはねのけ、直に持つている長鎧を取て、兩人本手の鎧仕合、いろ／＼有て、トゞ団蔵、為十郎が鎧を巻落し、直に突きかゝるを、為十郎刀をぬき、ちよつと立廻り有て、団蔵が鎧のほさを切おる。是にて見得よく、兩人きつと留る。」³

本作品の保存状態は非常に良好で、彩色をよく留める。団蔵の袴に見られる褐色がかった緑色や、地面と壁の淡い灰色、為十郎の上衣の紫、三右衛門の打掛の桃色や、内に着た白い着物に施された空摺の文様など、全体的な配色と技法は「初代芳沢いろはの在原業平」(図2)にも共通する。やはりある種の豪華版としての版行を想像させる。流光斎の最初期の錦絵は、亀甲形に「鬼」の字の版元から、豪華で丁寧な摺りの作品として世に送り出されていたことが解る。

図 4

「初代浅尾為十郎(人形を遣う図)」

寛政四年(1792)頃か
細判錦絵一枚
シカゴ美術館蔵(アメリカ)
落 款：流光斎画
版元印：山型・千鳥・大左板(大坂屋左七)
画中文字情報：浅尾為十郎

役者が袴姿で人形を遣うところを描いた珍しい作品。為十郎が、やや前かがみの姿勢で右足を前に踏み出し、左手を糸に添えて人形

³ 台帳の記述については、水田かや乃氏より御教示を受けた。記して感謝申し上げたい。

を操る様子の、自然な動きの一瞬が捉えられている。三番叟姿の人形の愛らしい顔、着物の袖が重なった量感、帽子の丸み、翻る顎ひもの先端などの描写は殊に優れている。また、人物の足もとに引かれたほんの数本の直線によって舞台面を表し、画中に奥行を立ち現している点も巧みである。

本図は未考証である。画中の落款書体は「画」の字のくずし方を除いて、「初代芳沢いろはの在原業平」(図2)に最も近い。山型に千鳥と「大左板」の商標を用いた版元は、松平進氏によって大坂屋左七とされている。同じ版元印をもつ流光斎作品のうちで、既に考証されているものは、寛政四年(1792)十一月から同五年二月の間に置かれるので、本作品もそれから大きく隔たることはないであろう。大らかな気分に満ちた本作品の制作年代は、ひとまず、大左からの版行としては早めの、寛政四年頃としておきたい。

図 5

「初代浅尾為十郎」

寛政四年(1792)頃か
細判錦絵一枚
個人蔵
落 款：流光斎画
版元印：なし
画中文字情報：浅尾為十郎

本図はこれまで考証されたことはないが、流光斎の作品として1930年代の図版類によく採られ、夙に知られた作品である。取材狂言の特定は難しく、本書でも未考証とせざるを得ない。したがって制作年代の推定も容易ではないのだが、落款書体に関して言えば、「二代目中山来助の桃井若狭介」(図1)や「初代叶雛助の大森彦七、四代目市川団蔵の栗生左衛門」(図7)に近い。また、役者名の書体

は「初代浅尾為十郎(人形を遣う図)」(図4)に、図4よりも楷書体ながらも近似し、書き込みの配置や大きさも共通する。したがって、本図もひとまず寛政四年頃に置いておきたい。

ただし本作品の彩色については、この時期の他の流光斎作品には見られない特色があるので、附記しておきたい。着物の文様を摺り出す顔料は、あたかも水彩絵具のように、縁に色が濃く溜まる性質のものであるが、これは、流光斎の後を追って活躍する松好斎半兵衛の「二代目嵐雛助の放駒長吉」細判一枚(寛政九年[1797]正月、塩長板)⁴に、似たような性質の色料が見られる。また、人物背後の松樹の褐色と緑色とはかなり強い濃色を示す。このような濃色の大きな面での使用は、流光斎の錦絵にはむしろ珍しいが、強いて例をあげれば、「泉川楯蔵の伊左衛門」(図27b)の、障子の緑色が共通するように見受けられる。よって、もとの版本自体が彫られた時期と、現存する本作品が摺られた時期との間には、ずれがあると考えられようか。

図 6

「二代目中山来助の唐橋作十郎」

寛政四年(1792)九月
角の芝居「ちゆうこうはまれのみたまち忠 孝 譽 二 街」
細判錦絵一枚
ミネアポリス美術館蔵(アメリカ)
落 款：流光斎画
版元印：なし
画中文字情報：中山来助

⁴ Gerstle with Clark and Yano, *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780 - 1830*, British Museum Press, London, 2005, No. 88. (日本語版は『大坂歌舞伎展—上方役者絵と都市文化』大阪歴史博物館、早稲田大学演劇博物館、2005年、図版88。)

画中には役者名のみで役名が記されないことから、取材狂言の特定は容易でないが、本作品と同図の人物切り抜きが貼り込まれた早稲田大学演劇博物館蔵『許多脚色帖』第13巻には、切り抜きに添えて「唐橋作十郎 中山来助」とある。松平進氏もこれを支持されて、寛政四年(1792)九月、角の芝居での「忠孝誉二街」に取材した「二代目中山来助の唐橋作十郎」と考証された⁵。国会図書館に所蔵される「忠孝誉二街」の絵尽しには⁶、本図のような出で立ちの来助の唐橋作十郎が描き込まれているので、ここではその考証を踏襲しておきたい。ロジャー・キーズ氏は本図を、寛政五年(1793)九月の角の芝居での「太平記菊水之巻」に取材した、二代目中山来助の足利侍従介と考証されたが、本書では図23の考証をそれにあてる立場から、これを採らない。

本図を寛政四年九月にひとまず置くものの、同年十一月と考証される「初代叶雛助の大森彦七と四代目市川団蔵の栗生左衛門」(図7)のほうが、描写にまだ初発的な慎重さや細やかさが見て取れることは、やや疑問に残る。

二代目中山来助は寛政五年(1793)十一月には二代目中山文七を襲名するので、遅くとも下限はそれまでとなる。

図 7
「初代叶雛助の大森彦七と四代目市川団蔵の栗生左衛門」

5 松平、註1文献。
6 以下、参照した国立国会図書館蔵の絵尽しは、すべて水田かや乃氏より資料の提供をいただいた。記して感謝申し上げたい。
7 ロジャー・S・キーズ「113 流光斎 武士に扮した中山来助」図版解説、ロジャー・S・キーズ他編『浮世絵聚花 ベルギー王立美術歴史博物館 アムステルダム国立美術館』小学館、1981年。

寛政四年(1792)十一月
角の芝居「人心叶戯場」
細判錦絵一枚
オーバリン大学アレン記念美術館蔵(アメリカ)
落 款：流光斎画
版元印：山型・千鳥・大左板(大坂屋左七)
画中文字情報：大森彦七／叶雛助
栗生左ヱ門／市川団蔵

松平進氏によれば、この場面は「この芝居の大切に、彦七が背負っていた栗生左衛門が鬼女の正体を現すところ。背後から刀のつかをにぎって威嚇するのを、ふりむいてにらみかえす一瞬。」⁸である。

画の構成は、無地の背景に二人物を配する簡潔なもの。雛助の顎と月代、団蔵の顔の隈取りは、現在淡い茶色に褪色しているのがかすかに見て取れる。背景は、現在ごく淡い茶色味を帯びた灰色を呈する色でつぶされているので、地紙そのままの色に残した人物の顔や手足、団蔵が頭から被った白い衣は、白色として引き立つ。

睨みかえす雛助の表情や、堂々とした体躯に筋肉の張り切った両脚、それに対する団蔵の鬼女たる怪異な表情など、それぞれの個性を描き分けつつ、どこかユーモラスな雰囲気もたたえている。

図 8
「初代尾上新七の大星由良之助」

寛政四年(1792)十一月
中の芝居「忠臣双葉蔵」
細判錦絵一枚
マン・コレクション(アメリカ)

8 松平進「図版解説 流光斎如圭『初世叶雛助の大森彦七と四世市川団蔵の栗生左衛門』」『浮世絵芸術』第129号、1998年9月、12ページ。

落 款：なし
版元印：山型・塩・リン(塩屋林兵衛)
画中文字情報：二葉蔵／大星由良之介／
尾上新七

無款ではあるが、丸味をおびた顔に目尻の下がった柔和な新七の似顔、きつく締まった衿もとの描写、均整のとれたプロポーション、羽織が軽く風になびく様などの優れた描写力は、流光斎その人の作品としてよい。灰色地に白抜きで表された降りしきる雪が、緊迫した討ち入りの夜に、静かな情趣を添えている。山型に「塩」と「リン」の印を捺す版元は、松平進氏によって塩屋林兵衛とされている。大坂屋左七と同時期に流光斎の錦絵を版行し、寛政五年(1793)後半以降の塩屋長兵衛の役者似顔絵の独占が確立するまでの短期間に、集中的に流光斎作品を世に送り出した。

図 9ab
a「初代浅尾為十郎の山田僧都兵衛」

寛政五年(1793)正月
角の芝居「勝武革奴道成礎」
細判錦絵一枚
個人蔵
落 款：流光斎画
版元印：山型・塩・リン(塩屋林兵衛)
画中文字情報：勝武革奴道成礎／
山田僧都兵衛／浅尾為十郎

b「同上」
寛政五年(1793)正月

9 松平進「上方役者絵の初期」『国語と国文学』第68巻6号、1991年6月。北川博子「大坂の役者絵版行と塩屋長兵衛の動向」『「大阪市とハンブルク市をめぐる都市・市民・文化・大学」報告書第3分冊 都市文芸の東西比較」大阪市立大学大学院文学研究科プロジェクト研究会、2005年3月。

角の芝居「勝武革奴道成礎」
細判錦絵一枚
個人蔵
落 款：流光斎画
版元印：なし
画中文字情報：勝武革奴道成礎／
山田僧都兵衛／浅尾為十郎

仕丁を装っていた山田僧都兵衛がその実体を現すところ。堂々とした体躯が画面の多くを占め、地を踏みしめる両脚、ぎょろ目をむいた表情など、迫力溢れる実悪の姿である。それとは対照的に背景の桜花が画面上部から地面にかけて散りかかる様は繊細である。画面上端に丸みを帯びたすやり霞をたなびかせる図様は、おそらく、流光斎よりも一世代前の一筆斎文調や勝川春章の作品にしばしば見られるものを学んだと考えられ、一見古様な印象を与える。

aには塩屋林兵衛の版元印が入るが、bはその版元印を欠く。

図 10ab
a「初代叶雛助の檜垣のお大」

寛政五年(1793)正月
角の芝居「勝武革奴道成礎」
細判錦絵一枚
ボストン美術館蔵(アメリカ)
落 款：なし
版元印：山型・塩・リン(塩屋林兵衛)
画中文字情報：叶雛助／二ノ替り／新狂言

b「同上」
寛政五年(1793)正月
角の芝居「勝武革奴道成礎」
細判錦絵一枚
大英博物館蔵(イギリス)
落 款：なし

版元印：なし

画中文字情報：叶雛助／二ノ替り／新狂言

雛助の堂々とした体躯、訝しがるように振り返る表情の巧みな表現、画面手前の井筒から人物背後の桜樹にいたる奥行空間の把握や、安定した斜め構図などから、無款ながらも流光斎の手になることは確実と思われる。井筒にかかる草花が画面に繊細さを加えている。

松平進氏によれば、評判記『役者勸進角力』（寛政五年）もこの場面を取り上げ「○二やくひがきのお大の老女役は 冠をきて井筒に寄水鏡を見る姿などは どふもいへなんだ」と評す。¹⁰ 国立国会図書館蔵の絵尽し『勝武革奴道成礎』には、井筒の側の桶を手に座すお大の姿が描かれ、そこに「ひがきのお大、ちよくしをにせものとさとり、古歌をもつて水をさゝける ひな助」（句点筆者）とあるので、本図はその場面に関係するのだろうか。

aは塩屋林兵衛の版元印をもつが、bは版元印のない異版。

図 11

「四代目市川団蔵の小倉豊前」

寛政五年（1793）正月
角の芝居「勝武革奴道成礎」

細判錦絵一枚

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵

落 款：なし

版元印：山型・千鳥・大左板（大坂屋左七）

画中文字情報：勝武革

無款ではあるが、流光斎の作品と確定してよからう。団蔵の鼻から口元にかけての多く

10 松平進「104 無款（流光斎如主）初代叶雛助のひがきのお大」図版解説、櫛崎宗重編『秘蔵浮世絵大観 ベレス・コレクション』講談社、1991年。

の皺に線を費やし、臉厚く、目元の凹凸も逃さない迫真の顔貌表現は、流光斎ならではの似顔絵に対する執心が見て取れる。

この役は「勝武革奴道成礎」の小倉豊前と考証されてきているが、同狂言中で団蔵が二役を務めた奴与二平の可能性はないだろうか。国立国会図書館蔵の本狂言の絵尽しによれば、劇中比較的早い段階で、小倉豊前は山田僧都兵衛の撃ったホウロク火矢に当たって死ぬのに対し、檜垣のお大の息子与二平は、箱崎の拝殿にて「道成礎」のシテを務めた後、宝剣を奪い、母親のもとへ帰り切腹するという、物語運びにおいてはより中心的な役割を担っているようである。

図 12

「初代関三右衛門の菊池多門守」

寛政五年（1793）正月
角の芝居「勝武革奴道成礎」

校合摺一枚

個人蔵

落 款：なし

版元印：塩長板（塩屋長兵衛）

画中文字情報：関三右衛門／呂木〈ろほく〉

本作品は校合摺であるが、本図の錦絵の人物切り抜きが早稲田大学演劇博物館蔵『許多脚色帖』第13巻に貼り込まれており、「吉川おとはる 関三十郎」の書き込みがあることから、寛政四年（1792）三月、角の芝居「色競続箭戦」に取材した「初代関三右衛門の吉川おとはる」とされてきた。¹¹ しかし北川博子氏

11 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編、松平進監修『早稲田大学坪内博士記念 園芸博物館所蔵芝居絵図録5 前期上方絵（下）』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、1995年、作品解説5－035。松平、註1文献。

は、版元塩屋長兵衛の台頭期を考慮して時代を下げるべきことを提唱され、寛政五年（1793）正月の「勝武革奴道成礎」に取材したものとされた。¹² 北川氏は役名の特定はされなかったが、氏の見解に同意する立場から、同狂言のうち初代関三右衛門の菊池多門守としたい。

本作品も無款であるが、均整のとれた人物のプロポジションや、威儀を正した袴姿の揺るぎない描写力、若松を描いた衝立がつくり出す右上方向への線と、奥の壁と床の接合点がつくる水平線との間に人物を立たせ、人物の周りに道具立てを用いて巧みに空間づくりをするなど、流光斎の特色がよく表れている。

塩屋長兵衛は画中に役者名とその俳名とルビを記すことを売り物にしていたようで、塩長から版行された流光斎の作品は、ほとんどその形式に則っている。ただし、塩長版に流光斎の落款がほどこされた例は、1図を除いて他にない。その1図といえども、大坂屋左七の版本を買い取って後摺したもので、実質塩長からの作品に流光斎が落款をほどこした例は、現在のところ知られていない。

図 13

「二代目中山来助の橘先二郎」

寛政五年（1793）正月
角の芝居「勝武革奴道成礎」

人物切り抜き（細判錦絵一枚か）

『許多脚色帖』第13巻（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵）所収

従来、本作品は寛政三年（1791）十一月、中の芝居、「仮名手本忠臣蔵」に取材した、二代目中山来助の大星由良之助と考証されて

12 北川、註9論文。

きた。¹³ しかしながら、この興行の辻番付によれば、来助は桃井若狭介の役で（図1）、三代目沢村宗十郎が大星由良之助の役を演じている。ここでは、国立国会図書館蔵の絵尽し『勝武革奴道成礎』との比較検討によって、本図を来助演じる橘先二郎が虚無僧に身をやつした姿とし、同狂言に取材した一連の流光斎作品のうちのひとつと考えたい。

人物のみの切り抜きではあるが、来助の似顔様式、着物の衿の重なりの様子、着物に鳳凰の柄を描き込む細部へのこだわり、人体のプロポジションのバランスなどから、流光斎の作品と判断される。

図 14

「二代目山村儀右衛門の栄飛驒守」

寛政五年（1793）正月
中の芝居「けいせい楊柳桜」

細判錦絵一枚

千葉市美術館蔵

落 款：流光斎画

版元印：山型・塩・リン（塩屋林兵衛）

画中文字情報：けいせい楊柳桜／
栄ひだのかみ／山村儀右衛門

大わらわに髪を乱した儀右衛門の、高い頬骨の上についた肉の盛り上がり、大きな鼻、力強い顎、深々と刻まれた皺など、生き生きとした見事な迫力をもってせまる。立ち姿そのものに緊張感が漂うのに加えて、開いた左手は指先の一本一本にまでも力が込められ、緊張が行き渡る。着衣の雲形文や荒磯柄など、繊細な細部描写も相俟って、優れて臨場感あふれる。背後の網代垣によってつくられる角

13 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、註11文献、作品解説5－033。

の空間に人物を立たせる構図は、他の諸作例と同工である。（本書、神楽岡幼子氏論文参照。）

図 15

「初代芳沢いろはの傾城吾妻」

寛政五年（1793）正月
中の芝居「けいせい楊柳桜」
細判二枚続のうち左
神奈川県立歴史博物館蔵
落 款：流光斎画
版元印：山型・塩・リン（塩屋林兵衛）
画中文字情報：芳沢いろは

「芳沢いろはの傾城吾妻。大切、汐汲の姿にて所作」¹⁴と記述されたところの場面であろう。水平線を画面上部に置き、海原の広がる大観的な背景となす。（本書、神楽岡幼子氏論文参照。）

保存状態は非常に良好で、鮮やかな発色を見せる。本図はこれまでに確認できた流光斎の錦絵の図柄うちでは最も多い、4点（校合摺1点を含む）の同版が現存し、いずれも保存状態が良好である。この点は、対をなす「二代目嵐三五郎の淀屋辰五郎」（図16）が、かなり褐色化の進んだ1点しか世に知られないことと対照的である。

図 16

「二代目嵐三五郎の淀屋辰五郎」

寛政五年（1793）正月
中の芝居「けいせい楊柳桜」
細判錦絵二枚続のうち右

14 伊原敏郎『歌舞伎年表』第五巻、岩波書店、1960年、153ページ。

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵
落 款：流光斎画
版元印：山型・塩・リン（塩屋林兵衛）
画中文字情報：淀や辰五郎／嵐三五郎

褪色化が著しいが、背景の上から五分の一あたりに水平線と帆船が認められるので、「初代芳沢いろはの傾城吾妻」（図15）と二枚続をなすことがわかる。また背景右上から左下にかけてうっすらと雲形と浜松も確認できるので、図15とは線対称となる対角線構図でまとまる。厚めの臉と口元の皺、肉付きのよいなめらかな輪郭などは、流光斎の描く三五郎の特色である。（本書、神楽岡幼子氏論文参照。）

図 17

「二代目山下金作の鳴物占い小萩」

寛政五年（1793）正月
中の芝居「けいせい楊柳桜」
細判錦絵一枚
シカゴ美術館蔵（アメリカ）
落 款：流光斎画
版元印：山型・千鳥・大左板（大坂屋左七）
画中文字情報：やなきさくら

腫れぼったい臉に眉根を寄せ、口を軽くへの字に結んだ表情、肉付きのよい顎、などが特徴的な金作である。かなり豊満な体つきであったようで、流光斎の最初の役者絵本『旦生言語備』（天明四年〔1784〕）ではあからさまな肥満体に描かれているが（資料：役者絵本（1）『旦生言語備』参照）、本図ではすっきりとした立ち姿となっている。松平進氏が指摘されたように、金作が寛政六年（1794）十一月に江戸へ下った折りに写楽が描いた金作の顔貌は、流光斎のそれをそのまま踏襲しており、流光斎の役者絵本などを通じて金作の特

徴を学んでいたようである。¹⁵

本図の構図は巧みで、中央に立つ人物の背後に、水平に伸びる縁側と垂直に伸びる板戸・床下の脚・手水鉢とが背景を作り出し、ちょうどそれら各部の接合点に人物が置かれることで、すべての要素が統合されつつ安定した画面となっている。保存状態は良好で、当初の色をよくとどめている。

ここに描かれた役についてはこれまで「奥方寢覚」と「鳴物占い小萩」と二種類の考証があったが、本狂言の台帳には、寢覚は「奥方のこしらえ」（打掛姿と推定）とあり、一方の小萩は紙子の羽織姿とあることから、本図は後者の小萩とするのが適切であろう。（本書、神楽岡幼子氏論文参照。）

図 18

「初代尾上新七の一色結城守」

寛政五年（1793）正月
中の芝居「けいせい楊柳桜」
細判錦絵一枚
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：塩長板（塩屋長兵衛）
画中文字情報：尾上新七／芙蓉〈ふじやく〉

先にも触れたとおり、塩屋長兵衛が役者似顔絵の出版に関する独占を手にするのは寛政五年後半である。¹⁷その意味で、それよりも先立つ同年正月には、塩長が他の競合版元と同じく流光斎を使って同じ狂言に取材した作品を世に送り出しているのは興味深い。ただし本図には流光斎の落款はなく、その作風に

15 松平、註2文献。
16 神楽岡幼子氏より御教示いただいた。記して感謝申し上げたい。
17 松平、北川、註9論文。

よって流光斎と判断されるのみである。
描かれた場面は「尾上新七の一色結城守。大勢の供廻り、雪中の山道の麓にて乗物を立させ、一卷の片やれを拾い／＼読み、花道よりセリ上の出。」¹⁸との記述にあたるであろう。降り積もった雪の中、破れた巻物を手に振り返って見やる姿である。（本書、神楽岡幼子氏論文参照。）

図 19ab

a「初代叶雛助の秋塚帯刀」

寛政五年（1793）二月
角の芝居「けいせい睦玉川」
細判錦絵一枚
大英博物館蔵（イギリス）
落 款：流光斎画
版元印：山型・塩・リン（塩屋林兵衛）
画中文字情報：[]つかたてわき／叶雛助

b「同上」

寛政五年（1793）二月
角の芝居「けいせい睦玉川」
細判錦絵一枚
マン・コレクション（アメリカ）
落 款：流光斎画
版元印：山型・塩・リン（塩屋林兵衛）
画中文字情報：叶雛助

いかなる場面を描いたものか定かではないが、体躯の豊満な雛助が、髪を大わらわにして背に幾本もの矢を受けている姿は強烈な印象を与える。aは役名「あきつかたてわき」（上部二文字が切り詰められている）と役者名を二行書にし、bは役者名のみを記す。

18 伊原、註14文献、151ページ。

図 20ab

a「二代目中村野塩のおきぬ」

寛政五年(1793)二月
角の芝居「けいせい睦玉川」
細判錦絵一枚
フェレンツ・ホップ東洋美術館蔵
(ハンガリー)
落 款：流光斎画
版元印：山型・千鳥・大左板(大坂屋左七)
画中文字情報：中村のしほ

b「同上」

寛政五年(1793)二月
角の芝居「けいせい睦玉川」
細判錦絵一枚
個人蔵
落 款：流光斎画
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：中村のしほ／蘭耕〈らんかう〉

従来未考証のままとされてきた図柄である。
aの大左板を、bの塩長板が版元名を変え、
俳優とルビを加えただけで、そっくりそのまま使用している。塩屋長兵衛の役者似顔絵独占との関わりから、元の大左板の版行時期を推定するならば、寛政五年後半以前と考えるべきであろう。

流光斎がひとつの狂言に取材した一連の作品を世に出していることを考え、これまでに流光斎が描いたことが知られる上演に照らし合わせて該当するものを探してみると、本図は『けいせい睦玉川』の絵尽し(国立国会図書館蔵)の表紙にもなった、野塩演じる惣嫁おきぬ役に取材したと考えられる。絵尽しには

19 松平、北川、註9論文。

おきぬが藤棚の下で争う場面が描かれる。辻番付では、野塩演じる惣嫁の名は「おあき」となっているが、ここでは絵尽しのほうの「おきぬ」を採る。

衿元の表現が、通例の流光斎が描くそれよりもはだけたように描かれているのは、惣嫁という役柄に関係するのだろうか。bの塩長板は、塩長から版行された現在知られている流光斎錦絵のうちで、唯一落款をもつものである。その落款は言うまでもなく元の大左板にあったものである。そのように考えると、塩長からの流光斎作品には、基本的に落款が施されていないことが解る。それをいかに理解すべきかは、今後の課題である。

図 21

「初代浅尾為十郎の石堂勘解由」

寛政五年(1793)九月
角の芝居「太平記菊水巻」
細判錦絵一枚
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：石堂かげゆ／浅尾為十郎

先に掲げた初代為十郎を描いた諸作品(図4・図5・図9)と比較すると、顔の描き方が形式化し、アクの強さが失われている。画面づくりは背景を無地とし、簡略な構成となっている。しかしながら、落款がほどこされないながらも、これを流光斎の作品と認めることは、人物のプロポジションや、きつめに合わされた衿元、細かく描き込まれた着物の文様などの諸特色から肯かれる。

画中に「享和二年春自大阪到来」という墨書があるが、この場合には当たらない。塩長板にしては珍しく、役名と役者名を二行書にし、俳優名を入れない。

図 22ab

a「二代目花桐富松の葉末姫」

寛政五年(1793)九月
角の芝居「太平記菊水巻」
細判錦絵一枚
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：花桐豊松／三薦〈さんてう〉

b「同上」

寛政五年(1793)九月
角の芝居「太平記菊水巻」
細判錦絵一枚
個人蔵
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：花桐豊松／三薦〈さんてう〉

画中に「花桐豊松 三薦〈さんてう〉」とあるが、この書き入れは思いの外解釈が難しい。三代目花桐豊松の俳優名は「四声」、一方、三代目豊松の息、二代目花桐富松の俳優名が「三薦」である。しかしながら現在のところ、富松が四代目豊松を襲名した記録は見当たらず、三代目豊松の死からさほど時を隔てずに富松の名も番付等から見られなくなる。三代目花桐豊松は、流光斎の初期の肉筆画作品や役者絵本にも現れる役者で、その似顔もよく知られている。一連の豊松の似顔は、四角ばった輪郭に細い一重の目、鼻孔脇から口角にかけ

20 三代目豊松には息子が二人おり、長男を富松、次男を徳三郎といった。富松は豊松の死後、四代目芳沢あやめに養われたが、早世したという。徳三郎は役者としては芽が出なかったようである。伊原敏郎『近世日本演劇史』第三版、早稲田大学出版部、1924年。

ての法令線と、受け口が特徴的なものに対して、本図の役者の顔つきは、ぼっちゃりとした丸顔に小ぶりの口元と二重の目が愛らしい。実はこの顔貌の特徴は豊松の息子富松によく通じるものであって、流光斎の『画本行潦』(寛政二年[1790])の中の、豊松の「かさもりおせん」と富松の「小せん」を描いた箇所(資料：役者絵本(2)『画本行潦』参照)からも、この対照は明らかである。したがって、本図を富松の姿と見たいのであるが、画中に「豊松」の名が記されていることについては、現時点では、何かの誤りと解釈しておくよりほかない。

『絵本花菖蒲』(寛政六年[1794]資料：役者絵本(3)参照)には、花桐豊松・富松ともに描かれ、各冊の巻末には役者名・屋号・俳優名がリストアップされている。そこでは、花桐豊松は「はなや 三薦」、花桐富松も「はなや 三薦」となっているのは注意される。これによれば豊松もまた「三薦」の俳優名を使用した可能性もでてくるのである。ただし豊松の俳優名に「四声」以外を記した史料は、現在のところこの一点のみである。

本図はこれまで、寛政五年九月角の芝居での「太平記菊水巻」に取材した「二代目山下金作のよせ浪」²¹、あるいは同狂言の「三代目花桐豊松のあきしの」²²と考証されてきた。しかしここでは、上述の通り、役者を花桐富松(三薦)と見る立場から、同狂言中、花桐富松の演じた葉末姫と考えておきたい。

aでは人物の背後にちりばめられた斑点が何であるか不明だが、bの存在によって、それらが菊花の叢だということが解る。

21 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、註11文献、作品解説5-043。

22 Gerstle with Clark and Yano, 註4文献、No. 30。(日本語版、図版解説30。)

図 23

「二代目中山来助の足利時従之介」

寛政五年(1793)九月
角の芝居「^{たいへいききくすいのまさ}太平記菊水巻」
人物切り抜き(細判錦絵一枚か)
『許多脚色帖』第14巻(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵)所収

『許多脚色帖』貼り込みの人物切り抜きによってのみ知られる作品。貼り込まれたページには「²³従時之助 山下金作」とあるが、これは当たらない。似顔の特徴からしても二代目中山来助とすべきことは明らかである。来助の似顔様式、きつめの衿元の描き方、着物の文様を丁寧に描く細部への配慮など、上半身のみの切り抜きながらも、流光斎の特色がよく表れている。

図 24

「三代目姉川新四郎の石留武助」

寛政五年(1793)十一月
角の芝居「^{いがこえのりかけがっぱ}伊賀越乗掛合羽」
細判錦絵二枚続(あるいは三枚続)のうち左
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：塩長板
画中文字情報：姉川新四郎／一幸〈いつかう〉

落款はほどこされないが、姉川新四郎の似顔の様式や、右手を喉元にあて、左手を拳ににぎった緊張感、着物の文様描写の細やかさなどから、流光斎の作品と考えておきたい。

23 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、註11文献、作品解説5-043。

参考図版として掲げたのは、石割松太郎「上方絵、流光斎の一系に就いて」(『浮世絵芸術』第4巻12号、1935年10月)に掲載された三枚続である。文化八年(1811)正月、中の芝居での「けいせい 駅路梅」に取材したもので、左から「初代嵐猪三郎の石留武助」「七代目片岡仁左衛門の唐木政右衛門」「初代浅尾工左右衛門の沢井股五郎」である。当時は池長孟氏の所蔵にかかっていたが、現在は早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に蔵される。この作品は、蘭好斎なる人物が、図24と図25の顔に入れ木をして塩長から再版したということのみならず、三枚続の右に、流光斎の作品としては現時点では確認できていない図柄をもっている点で興味深い。この右の図もまた、流光斎の作品に顔だけ入れ木をしたものなのだろうか。図24・25の上演時に、右の図にあたる沢井股五郎を演じたのは初代浅尾為十郎である。

ロジャー・キーズ氏は「初代浅尾為十郎」(図5)をもって、オリジナルにあたる流光斎の三枚続の右の図であるとされた。²⁴しかしながら、図5には版元印を伴わないことや、単に役者名を記すのみであること、流光斎の落款をもつことなど、形式的な違いに加え、図5の為十郎のプロポーションは、図24・25の二人に比較するとやや短軀で顔が大きめであるといった様式的な違いから言って、図5が図24・25と三枚続をなす同時期の作とは考えにくい。したがって、図5をもって三枚続とする見解は採らない。

24 Roger S. Keyes and Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints: a collection of eighteenth and nineteenth century Japanese woodblock prints in the Philadelphia Museum of Art*, David R. Godine in association with Philadelphia Museum of Art, Boston, 1973, No. 5.

図 25

「初代叶雛助の唐木政右衛門」

寛政五年(1793)十一月
角の芝居「^{いがこえのりかけがっぱ}伊賀越乗掛合羽」
人物切り抜き(細判錦絵二枚続[あるいは三枚続]のうち右[あるいは中])
『許多脚色帖』第12巻(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵)所収

『許多脚色帖』の貼り込みページには「唐木政右エ門 叶雛助」の書き込みがある。本図は、図24の解説でも述べたように、図24と共に二枚続、あるいは現在存在が確認されていない1図を加えて三枚続をなしていた可能性がある。塩長から版行された蘭好斎の入れ木再版作品では、顔を変更して「七代目片岡仁左衛門の唐木政右衛門」となった。

図 26ab

a「初代叶雛助」

寛政五年(1793)後半頃か
細判錦絵一枚
ボストン美術館蔵(アメリカ)
落 款：なし
版元印：山型・千鳥(大坂屋左七か)
画中文字情報：なし

b「同上」

寛政五年(1793)後半頃か
細判錦絵一枚
シカゴ美術館蔵(アメリカ)
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：叶雛助／眠獅〈みんし〉

本図の考証については二つの見解が提出さ

れている。しかしながら本書では、作品の様式的特色ならびに、はじめ大坂屋左七と思われる版元から版行された後、塩屋長兵衛から再版されている事情などを考慮すると、どちらの見解を採ることもできないので、ここでは未考証としておきたい。

松平進氏は本図を「初代嵐雛助の団七九郎兵衛」として、寛政三年(1791)七月、大坂北新地芝居での「夏祭浪花鑑」に取材した作品と考証された。²⁵すなわちこの考証に従えば、本図が流光斎の役者錦絵のうちで最も早いものとなる。これに対して北川博子氏は、本図を流光斎の最初の作品と考えることには、①大坂屋左七の出版時期として早すぎる、②雛助の立ち姿が団七九郎兵衛らしく見えない、の点から異議を唱え、寛政三年七月よりも下る嵐雛助の任侠物として、寛政四年(1792)閏二月、中の芝居「花洛清水夜開帳」での大坂屋長右衛門とするのが妥当であろうとされた。²⁶

筆者も本図をもって流光斎の役者錦絵の嚆矢とするには抵抗がある。それだけこの図には構図・人物描写ともに描き慣れた洗練とも言えるものが見て取れるのである。しかしながら、版元が大坂屋左七であるとしても、その版元印のデザインがこれまでに見てきた「山型・千鳥・大左板」ではなく、「山型・千鳥」である事実、そして塩屋長兵衛が本図に役者名と俳名を加えて再版していることなどを考慮すると、時期的にこれを寛政四年閏二月に置くのは早すぎるように思われたためられる。そこで可能性として提案したいのは、同じ版元印のデザインをもつ「泉川楯蔵の藤屋伊左衛門」(図27a)が、寛政五年(1793)十一月と考証されているように、本図もまたそれと近

25 松平、註1文献。

26 北川、註9論文。

い時期に置くことである。図27aもまた、はじめ大坂屋左七から、後に塩屋長兵衛から再版されているのも、本図がたどった経緯と同じである。寛政五年十一月頃といえば、塩長の役者似顔絵独占の開始時期とも重なり、塩長からの再版も頷ける。ただし、この時期に本図に該当するような役柄を雛助が演じたかどうかは、まだ特定できていない。雛助は寛政五年十一月に三代目嵐小六を襲名するので、bの塩長板に「叶雛助」と付加されたことを考慮して、それ以前ということになる。

aは、淡い配色が繊細な印象を与え、畳に用いられた緑色のグラデーション、壁の桃色のグラデーションに丁寧な摺りがうかがわれる。bはこれに役者名と俳名にルビを加える。人物の両足の輪郭線が摩滅している点、障子に接する柱最上部の輪郭線が太く足されている点などから、やはりこちらが後摺りである²⁷。大左板に見られたような色のグラデーションはなく、単に平板な色摺りになっている。

図27ab

a「泉川楯蔵の藤屋伊左衛門」

寛政五年(1793)十一月
角の芝居「けいせい阿波鳴戸」
落 款：なし
細判錦絵二枚続のうち左か
個人蔵
版元印：山型・千鳥(大坂屋左七か)
画中文字情報：なし

b「同上」

寛政五年(1793)十一月
角の芝居「けいせい阿波鳴戸」

27 ティモシー・クラーク氏より御教示いただいた。記して感謝申し上げます。

細判錦絵二枚続のうち左
個人蔵
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：泉川楯蔵／化龍〈くはりやう〉

aの山型と千鳥の版元印は、大坂屋左七と考えられよう。保存状態は非常に良好で、全体を構成する淡い色合いが良く残っている。伊左衛門が着る紙衣の散らし書きはむしろ壮麗で、背景の室内描写、飾り物ともに繊細に描かれ、丁寧な作りとなっている。建造物の角の空間を利用した構図法もまた、流光斎の手の込んだ作品に共通する。

寛政五年十一月前後は、既に何度も言及しているように、役者似顔絵をめぐる版元たちにとっては、塩屋長兵衛の独占が始まる微妙な時期であった。この年の十一月に大坂屋左七と塩屋林兵衛の一枚摺の願書が差し戻されたというのであるから²⁸、この時の上演に取材した役者絵一枚摺を公に出版するのは難しかったのではないだろうか。松平進氏もまた「大佐(左)ではじめ版行したか版行を準備したが、何らかの話し合いがあって、板を塩長が譲り受けたと考えていいのではないか。というのはこれ以後上方役者絵の版行は、ほぼ完全に塩長が独占するからである。」と述べられた²⁹。

そこで考えたいのは、この作品は当初少数の者どうしの間の配り物のようなものではなかったかという可能性である。この年の十一月の顔見世で、江戸から戻った中山楯蔵は師匠の中山文七の家に因んだ泉川の姓を得て、泉川楯蔵としての初舞台となる³⁰。それがここ

28 松平、北川、註9論文。

29 松平、註9論文、11ページ。

30 役者評判記『役者松囃子』寛政六年(1794)正月、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵。

に描かれた伊左衛門の役であった。つまりこれを祝して、市販向けではなく、限られた人々の間に配る目的で注文制作されたのではないかと推測するのである。役者名や役名、狂言名がないことも、内容の分かり合った小さなサークルで享受されたと考えれば納得がゆく。その意味では、図26aの「初代叶雛助」の作品もまた、配り物であった可能性が出てくる。

bは、aの版木を塩長が買い取り、役者名にルビの振られた俳名を加えるという、塩長の典型的な形式に改変した作品。主版の線は図26a bの関係と同様、こちらのほうが摩滅が進んでいるので(特に扇の輪郭線など)後摺りとしてよい。配色は障子に濃い緑色を使用するなど、コントラストが強くなり、aの雰囲気とは随分異なった印象を与える。

図28

「二代目中村野塩の夕霧」

寛政五年(1793)十一月
角の芝居「けいせい阿波鳴戸」
細判錦絵二枚続のうち右
ビクトリア・アンド・アルバート美術館蔵(イギリス)
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：中村のしほ／蘭耕〈らんかう〉

「泉川楯蔵の藤屋伊左衛門」と二枚続の図柄をなす。現在この一点しか知られておらず、泉川楯蔵作品のように、先に大坂屋左七からの版行作品があったかどうかは不明。流光斎の描く女形としては、手が小さすぎるように思われ(図15・図20比較参照)、また衿元の

31 ティモシー・クラーク氏より御教示いただいた。記して感謝申し上げます。

重なり具合がやや粗雑に描かれていることも気になる点ではある。

図29

「四代目市川団蔵」

寛政五年(1793)後半以降か
細判錦絵一枚
個人蔵
落 款：なし
版元印：塩長板(塩屋長兵衛)
画中文字情報：市川団蔵／市紅〈しかう〉

未考証の作品である。ここではひとまず、寛政五年後半以降に塩屋長兵衛が役者似顔絵の版行を独占したことを契機に、多くの作品が塩長から世に送り出されたのではないかと推測してみたい。

『上方浮世絵200年展』図録において「無款(流光斎如圭)市川団蔵・市紅」とされたように³²、流光斎の作品と判断してよいだろう。障子や羽目板の垂直線・水平線を利用して構図を安定させ、人物の傍らに小道具(この場合は桶)を置くなどして装飾を図る方法は、「二代目山下金作の鳴物占い小萩」(図17)と同様。団蔵が左手で眼鏡と思しきものを取り上げている動作から、右に続きがあったと考えられる。本図と同じポーズで団蔵が右側にいる相手の手をひねりあげる様が、流光斎の『画本行潦』(寛政二年[1790]資料：役者絵本(2)参照)に描かれる。

32 日本経済新聞社編『上方浮世絵200年展』日本経済新聞社、1975年、図版解説17。

図30

「二代目嵐吉三郎」

寛政五年（1793）後半以降か

校合摺一枚

個人蔵

落 款：なし

版元印：塩長板（塩屋長兵衛）

画中文字情報：嵐吉三郎／里環（りくわん）

未考証の作品であるが、図29と同じく塩屋長兵衛の台頭時期との兼ね合いで、寛政五年後半以降かとしておく。『上方浮世絵200年展』図録において「無款（流光斎如圭）嵐吉三郎・里環」とされた。³³

図31

「三代目姉川新四郎」

寛政五年（1793）後半以降か

校合摺一枚

個人蔵

落 款：なし

版元印：塩長板（塩屋長兵衛）

画中文字情報：姉川新四郎

未考証の作品であるが、図29・図30と同じく塩屋長兵衛の台頭時期との兼ね合いで、寛政五年後半以降かとしておく。松平進氏はかつて、寛政五年頃の「近江源氏先陣館」に取材した「三代目姉川新四郎の四の宮六郎」と考証されたこともある。³⁴開いた右手から緊張感が全身に伝わり、量感のある体軀に、袖をたくし上げた襷が人物の背後で海風に翻る

33 同上、図版解説20。

34 松平進「上方役者絵の判型（付・細判目録）」『甲南国文』第37号、1990年3月。

様子など、優れた臨場感がある。

図32

「初代叶雛助の藤原時平」

寛政五年（1793）十一月以前

細判錦絵一枚

シカゴ美術館蔵（アメリカ）

落 款：なし

版元印：なし

画中文字情報：叶珉獅

『上方浮世絵200年展』図録には、本図の校合摺が掲載され、「無款（流光斎如圭）時平・叶珉獅」とされた。³⁵初代叶雛助は寛政五年（1793）十一月に三代目嵐小六を襲名する。「珉獅」は彼の俳名であるが、叶姓を書き入れていることから、この襲名以前の版行となる。

図33ab

a「四代目市川団蔵」

寛政五年（1793）後半頃か

細判錦絵一枚

マン・コレクション（アメリカ）

落 款：流光斎

版元印：山型・塩・リン（塩屋林兵衛）

画中文字情報：市川団蔵

b「同上」

寛政五年（1793）後半頃か

細判錦絵一枚

日本浮世絵博物館蔵

落 款：流光斎

版元印：なし

画中文字情報：市川団蔵

35 日本経済新聞社、註32文献、図版解説22。

aは塩屋林兵衛の版元印をもち、bは版元印を欠く異版。未考証の作品であるが、塩屋林兵衛が公に役者似顔絵を版行できる上限が、塩屋長兵衛の台頭する寛政五年後半頃までだとすると、これらa bはその過渡期において、aは版元印を捺して出し、bはその後版元印を削って出したものと推測される。

人物のプロポーションが、他の流光斎作品に比して頭が大きく、団蔵の顔の表現には似顔の形式化が見られる。落款を「流光斎」とのみ記す細判錦絵は、現在のところ本図と「初代芳沢いろはの桜丸女房」（図35）しか知られていない。

図34

「二代目嵐三五郎の菅相丞」

寛政六年（1794）四月

中の芝居「菅原伝授手習鑑」

細判錦絵一枚

武庫川女子大学蔵

落 款：なし

版元印：なし

画中文字情報：菅相丞／嵐三五郎

落款、版元印をともに欠く作品ではあるが、一見して流光斎の作品であると積極的に支持したい。画面上端を斜めに横切る御簾が、無背景の画面に空間を立ち上がらせる。衿元はきつく合わされ、梅文を施した袍は堂々とした威厳をたたえる。見返る頭部と量感のある首から下とは静かな均整を保っている。画中の「嵐三五郎」の書体がゆったりとして美しい。

早稲田大学演劇博物館には、文化十年（1813）九月、角の芝居での「菅原伝授手習鑑」に取材した、真平なる絵師による「三代目坂東彦三郎の菅相丞」細判錦絵一枚が所蔵される。この作品は人物の首から上だけを三代目彦三郎の顔に入れ木し、首から下は基本的に

流光斎の本図の版木を使用し、着物に唐草文を加える。³⁶

図35

「初代芳沢いろはの桜丸女房八重」

寛政六年（1794）四月

中の芝居「菅原伝授手習鑑」

細判錦絵一枚

所蔵先不明³⁷

落 款：流光斎

版元印：なし

画中文字情報：桜丸女房八重／芳澤巴紅

他の流光斎作品に比べると、人物のプロポーションが極端に長く、左腕の付き方にこなれない不自然さがある。人物の頭上から突如伸び出す背後の門の描写は、あたかも付け足しであるかのようなぞんざいさが感じられる。したがって、流光斎の作品として直ちに首肯するには抵抗があるのだが、「流光斎」の落款を持つ。通例の落款「流光斎画」ではなく、単に「流光斎」とする作品は他に「四代目市川団蔵」（図33）がある。

「巴紅」は初代芳沢いろはの俳名である。役者名を姓と俳名で記す形式は、後に取り上げる版元印なしの作品に共通して見られる特徴である。

図36

「三代目花桐豊松のおはや」

寛政八年（1796）二月以前

36 松平進監修『演劇博物館所蔵芝居絵図録4 前期上方絵（上）』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、1995年、図73。

37 松平、註1文献では、大久保忠国氏蔵となっている。

細判錦絵一枚
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：なし
画中文字情報：おはや／花桐四声

本図は *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780 - 1830* において、寛政五年(1793)三月、角の芝居での「平井権八吉原衢」に取材した「三代目花桐豊松のおはや」と考証された。³⁸「おはや」と役名が特定されている以上、この考証は妥当と言わねばならない。しかしながら、版元印をもたず、役名と役者名を二行書にし、役者名は姓に俳名を組み合わせるといった形式、黒と紅色を基調とした数少ない色数などは、寛政九年(1797)正月と考証される「初代尾上鯉三郎の南方十次兵衛」(図37)や同十年(1798)三月と考証される「初代芳沢いろはの梅が枝」(図40)といった、流光斎の錦絵作品としては後期に属するものに共通する。ただし、三代目豊松は寛政八年(1796)二月に亡くなるので、それ以前に置かねばならない。ここでの豊松の右手は、あたかも何か円形状のものをつまんでいるかのように見えるが、これは実は、流光斎の役者絵本『画本行潦』(寛政二年[1790])にある、豊松が左手で右の袂を押さえる仕草によく似ている(資料：役者絵本(2)『画本行潦』参照)。おそらく同様の豊松の姿絵の写し崩れが本図のような結果になったと考えられる。したがって、本図は流光斎の様式を真似て、別の絵師が描いた可能性が高い。

38 Gerstle with Clark and Yano、註4文献、No. 29(日本語版、図版29)。

図37 「初代尾上鯉三郎の南方十次兵衛」

寛政九年(1797)正月
角の芝居「双蝶々曲輪日記」
細判錦絵一枚
園田学園女子大学近松研究所蔵
落 款：なし
版元印：なし
画中文字情報：南方十次兵衛／尾上芙蓉

本図の考証には、この図柄をそっくり写した「尾上鯉三郎の南方十次兵衛」細判合羽摺一枚、柏宗版(園田学園女子大学近松研究所蔵)の存在が有効である。合羽摺のほうには「洛日本斎写」という落款がほどこされており、京都の日本斎なる人物が、先行する流光斎の本図を写したことは間違いなからう。このような前後関係にもっともよくあてはまるのが、寛政九年正月、大坂の角の芝居での「双蝶々曲輪日記」にて、初代尾上鯉三郎(俳名は芙蓉)が南方十次兵衛を演じ、同年四月、京都の萬大夫座(東芝居)での「双蝶々曲輪日記」で、同じく鯉三郎が同役を演じた事実である。

ただし北川博子氏は、日本斎の作品について、文化四年(1807)三月の京都四条北側芝居での興行に際して版行されたものと考証しておられる。³⁹合羽摺役者絵の多くが文化期から天保の改革以前にあたるということであるので、それを踏まえての見解と思われる。

無背景に人物を立たせる図柄、色数をおさえた色感などの様式的側面や、役名と役者名を二行書にし、役者名は姓と俳名で記す、

39 北川博子「上方における役者絵出版の諸相」『浮世絵芸術』第146号、2003年7月。

版元印を欠く、などの形式的な側面は、寛政十年三月と考証される「二代目嵐三五郎の梶原源太」(図39)「初代芳沢いろはの梅が枝」(図40)とも共通し、時期的にも齟齬がない。

図38 「四代目市川団蔵の大星由良之助」

寛政九年(1797)三月
中の芝居「扇矢数四十七本」
細判錦絵一枚
マン・コレクション(アメリカ)
落 款：なし
版元印：なし
画中文字情報：市川市紅

松平進氏は本図を、寛政七年(1795)四月、京四条北側東での「仮名手本忠臣蔵」に取材した「四代目市川団蔵の大星由良之助」と考証された。⁴⁰あえて京都での興行に取材したものとされた理由は分らない。

一見して直ちに、舞台面を利用しての構図法が流光斎の他の作品とは異なっていることが気付かれる。団蔵は縁先から今にもすべり落ちそうである。団蔵の似顔は流光斎様式に則っているが、衿元の重なりがゆるく、いちばん外側の衿は不必要に翻ってさえているのは、これまでに見てきた流光斎の作風と異なる。

団蔵は幾度となく大星由良之助役を演じている。版元印の伴わない流光斎風の錦絵が出回るようになるのは、流光斎の旺盛な錦絵の制作が止んでくる寛政年間後半と考えられ、その時期に団蔵が大坂で由良之助を演じた記録を探るならば、寛政九年(1797)三月、中の芝居での「扇矢数四十七本」が、それにちょうど該当しよう。

40 松平、註1文献。

図39 「二代目嵐三五郎の梶原源太」

寛政十年(1798)三月
天満天神「ひらかな盛衰記」
細判錦絵二枚続のうち左
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：なし
画中文字情報：梶原源太／嵐来芝

図40の「初代芳沢いろはの梅が枝」と対をなす。「来芝」は二代目嵐三五郎の俳名である。役名と役者名を二行書にし、役者名は姓と俳名で記す、版元印をもたない、無背景に人物を立たせ、色数をおさえた彩色である、などの特色は、図36の「三代目花桐豊松のおはや」図37の「初代尾上鯉三郎の南方十次兵衛」に共通する。寛政期も後半を過ぎると、寛政三～五年(1791-93)頃に見られたような、力の入った流光斎の役者錦絵は姿を消してゆくようである。

図40 「初代芳沢いろはの梅が枝」

寛政十年(1798)三月
天満天神「ひらかな盛衰記」
細判錦絵二枚続のうち右
武庫川女子大学蔵
落 款：なし
版元印：なし
画中文字情報：梅かえ／芳澤巴紅

図39「二代目嵐三五郎の梶原源太」と対をなす。「巴紅」と初代芳沢いろはの俳名で役者名を記し、役名と二行書にし、無背景に人物を置き、墨色を基調に色数をおさえ、版元

印をもたない、などの特色は、寛政後期の一連の流光斎役者錦絵に共通する。

図41

「三代目沢村宗十郎」

寛政十～十二年(1798-1800)頃か

細判錦絵一枚

武庫川女子大学蔵

落 款：なし

版元印：なし

画中文字情報：澤村訥子

Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780-1830 では、寛政四年(1792)閏二月、中の芝居での「花洛清水夜開帳」に取材した「三代目沢村宗十郎の南方与兵衛」と考証された作品である。⁴¹しかし本図を寛政四年という、流光斎にとってこれからますます意欲的に錦絵制作に力を注ぐようになる時期に位置づけるには、画全体が簡略に過ぎ、殊に、全くの無地とした画面上半の背景と、ごく下方にとった地平線の作り出す画面空間の浅さと平板さは、同時期の他の作品の奥行のある繊細な画面づくりとは異なる。また、役者名を姓と俳名(訥子)のみで記す形式や、字そのものの不安定な配置なども、最も充実した時期の流光斎作品には見られない。このような特徴はむしろ、流光斎の役者錦絵の終息期にあたる寛政後期から末期がふさわしい。版元印をもたず、役者名だけを姓と俳名で記すのは、図38「四代目市川団蔵の大星由良之助」と同様である。

三代目宗十郎は数回上方に上っており、流光斎の『画本行潦』(寛政二年[1790])にも描かれる(資料：役者絵本(2)参照)。寛政後期

41 Gerstle with Clark and Yano、註4文献、No. 23(日本語版、図版23)。

以降では寛政十年(1798)十一月から上坂・上京し、同十二年八月頃まで滞在している。襤褸をまとい、鬢を乱した頬被り、刀の大小を差し、片手に鎌と、もう一方の手に野草を盛った笠を持った姿のこの役柄が何であるか特定できないが、この時の上演のいずれかに取材したものと考えておきたい。

図42

「初代芳沢いろはのお軽、三代目沢村宗十郎の大星由良之助、七代目片岡仁左衛門の斧九太夫」(見立て)

寛政期後期、寛政十～十二年(1798-1800)頃か

校合摺か、一枚

園田学園女子大学近松研究所蔵

落 款：流光斎

版元印：山加板

画中文字情報：よし沢いろは 沢村宗十郎 片岡仁左衛門

本図がいったいどのような目的で作られた図柄なのかは不明である。雪輪文の中に三人の役者を配した図柄は、工芸図案のようにも見える。流光斎には「芝居絵押絵」(図59)があったことが知られるが、本図も何らかそのような工芸品にでも仕立てられたのであろうか。

描かれた三人の役者が表記の役まわりで同座した記録は見当たらないので、寛政期後期、三代目沢村宗十郎が上坂していた寛政十～十二年(1798-1800)頃の、見立てであろうか。

図43

「あたらしや梅松」

寛政期後半～文化期か

細判合羽摺一枚

メトロポリタン美術館蔵(アメリカ)

落 款：流光斎画

版元印：なし

画中文字情報：あたらしや梅松

「あたらしや梅松」という名前の書き入れと合羽摺の技法から、京都で大量に制作された練り物図の一種のように見える。本図が流光斎その人の作でないことは、その画風から明らかであるが、このような作品に流光斎の名前が入れられたこと自体は興味深い。後世における流光斎の名の価値が推し量られる。

図44

「二代目嵐三五郎の丹波与作」

人物切り抜き(細判錦絵一枚か)

『許多脚色帖』第14巻(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵)所収

本図が貼り込まれたページには「與作 嵐三五郎」の書き入れがある。松平進氏はこれを寛政五年(1793)四月、中の芝居での「東海道恋関札」に取材した「二代目嵐三五郎の丹波与作」とし、絵師は「流光斎カ」とされた。⁴²しかしながら頭部が大きくぐんぐりとして丈の短いプロポーションは流光斎の描くものとは異なる。短躯の人体は、流光斎を継いで活躍した松好斎の作品にしばしば見られるが、断定はできない。

42 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、註11文献、作品解説5-041(2)。

図45

「二代目嵐雛助の北山鬼藤太」

人物切り抜き(細判錦絵一枚か)

『許多脚色帖』第16巻(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵)所収

本図が貼り込まれたページには「北山鬼藤太 嵐雛助」の書き入れがある。松平進氏はこれを寛政十年(1798)正月、若太夫芝居での「けいせい桜花毗」に取材した「二代目嵐雛助の北山鬼藤太」とし、絵師は「流光斎カ」とされた。⁴³しかしやはり本図も図44と同様、頭が大きく丈の短いプロポーションから、流光斎とすることは難しい。絵師の特定には完全図の出現を待ちたい。

図46

「二代目嵐雛助」

寛政期後半頃か

合羽摺

マン・コレクション(アメリカ)

落 款：流光斎英昌

版元印：なし

画中文字情報：嵐雛助

流光斎英昌という人物が、流光斎如主とどのような関係にあるのかは不明である。大阪歴史博物館には、大塩平八郎が天保四年十一月二十日に画讃をほどこした「熊沢蕃山像」(絹本著色、一幅)が所蔵され、この幅の裏には「表画肖像 流光斎英昌筆(白文印二顆)」と墨書した紙片が貼り付けられている。この墨書を信頼するならば、流光斎英昌なる人物

43 同上、作品解説5-056。

は、流光斎よりも一世代ほど後の活躍期ということになろう。本格的な肖像画を手がけている点、ひとかどの絵師であったようである。松平進氏は流光斎英昌について「英昌は合羽摺役者絵と肉筆の朱鍾馗図を見たが、相当な力量の絵師である。如圭との関係はわかっていない。あるいは如圭を中心に流光斎派とでもいう一派を⁴⁴考えるべきかもしれない。」と述べられた。

流光斎英昌の活躍期を上記のように大まかに把握できることによって、ここでいう「嵐雛助」は初代嵐雛助（名乗り期間：宝暦二年～天明六年〔1752－86〕）ではなく、二代目嵐雛助（名乗り期間：寛政六年～十三年〔1794－1801〕）ということになる。本図は合羽摺であるので、流光斎英昌は京都で役者絵を制作していた時期があったのだろうか。

図47 「初代中村富士郎の白妙」

紙本著色、扇面一面（『芝翫帖』貼付）
 天明年間
 千葉市美術館所蔵
 落 款：流光斎如圭
 印 章：「慈」「平」朱文印

簡略ながらも的確な筆致で人物を捉え、殊に顔貌表現は極細の墨線をもって繊細に描き出す。顔面に白色を塗り込めず紙の地色のままとする手法は、天明七、八年（1787－88）の序文と跋文をもつ画帖『梨園書画』（図48）には共通するが、寛政中後期と考えられる肉筆画作品に用いられる手法とは異なるので、おそらく流光斎が扇面画で名を上げた天明年間の作品と考えてよからう。地紙には折れ線

⁴⁴ 松平、註2文献、116ページ。

跡が残るので、実際に扇面に仕立てて使用されたようである。落款の書体は流れるようになめらかで美しい。ここに用いられた印章は『梨園書画』で使用されたものと同印ではないように見受けられるが、印文は同じである。

画題となった初代中村富士郎は、流光斎が最も好んだ役者のひとりである。富士郎は天明六年（1786）に没するが、『梨園書画』では、人形遣いの二代目吉田文三郎に続いて、役者の第一番目に置かれる半身肖像として最も丁寧に描かれ、寛政二年（1790）の版本『画本行潦』では見開きにわたって描かれた数少ない役者のひとりである（資料：役者絵本（2）参照）。寛政年間中後期と考えられる『狂言尽図巻』（図51）でも、長大な絵巻の掉尾を飾る。

本図は、雪の降りしきる中、笠をかぶり、植物とおぼしき物の入った柄のついた籠を手にして歩む女形の姿である。この画題は単に「若菜摘図」とされてきたが、天保八年（1837）九月の初代富士郎五十回忌追善狂言「けいせい雪鉢の木」に取材した長谷川貞信の「二代目中村富士郎の源左衛門妻白妙」大判錦絵は、二代目富士郎が雪の中、笠をかかげ、根菜の入った柄つき籠を手にした白妙の姿を描き、本扇面画とよく似る。⁴⁵ また、寛政四年（1792）五月、角の芝居での中村富士郎追善狂言「女鉢木」で、初代富士郎の養子であった二代目中村野塩が、やはり白妙を演じていることを考え合わせれば、これが初代富士郎の当たり役のひとつであったとしてよからう。したがって、本図は初代富士郎の白妙を描いたものとしたい。

⁴⁵ Gerstle with Clark and Yano、註4文献、No. 275（日本語版、図版275）。

図48 『梨園書画』

紙本著色、画帖三冊
 法 量：26.4×19.6cm（表紙）
 序 文：天明八年（1788）、
 跋 文：天明七年（1787）
 大阪歴史博物館蔵
 落 款：流光斎如圭、流光斎
 印 章：「慈」「平」朱文印

流光斎の肉筆役者肖像は、上冊に半身像19点、中冊に全身像16点、下冊に三人の役者の半身像をまとめた1点の計36点が収録されている。なお下冊には、上方で最初の役者絵本『絵本水や空』（安永九年〔1780〕）を出版した耳鳥斎が、11点の肉筆画役者肖像を描く。

序文には「まつもとのぬし識」とあり、画帖の用紙には「奉時堂」の名が摺り出されていることから、自身も画に優れた手腕を発揮した大坂の人、松本奉時であることが解る。序文によれば、松本奉時は夢見により世の名家のあらゆる書画の収集を始め、すでに千数百点を所蔵していたが、遺漏のあることを後悔しないために、歌舞伎役者の書画をも収集することにしたという⁴⁶。そして役者の肖像を「流光耳鳥の両名手にあつらへ其にほひをうつしそめて三帖によそほひなしける」（序文）と述べる。

跋文には「ろおく題」とあり、笹瀬鼯履連中のひとりとして知られた「ろおく」⁴⁷と同一人物かと推測される。ろおくの述べるところによれば「何がし等が役者の面貌を写すにたくみなりとて、それを図せしめ、みづからは

しがきして、これのしりべにものかゝむことを乞へり。余芝居を見る事まれなれば、其画のたくみなりやをしらざれども、見るもの拵て其真に似たりと称美するに、其たくみなるをおもふ」（濁点・句読点筆者）と、「何がし等」と表記された流光斎・耳鳥斎の画が像主の「真」を捉えたものと称賛されたことが知られる。自身が芝居を見ることが稀だというのは、芝居に精通し切った鼯履連としての謙遜なのか、あるいは、本当に芝居など見ることのなかった別の「ろおく」なのか。

上冊の半身像の面貌表現は、墨の細線で目鼻立ちを描き、淡朱色で目のきわ・顔の輪郭・皺などをなぞって、肌の温かさと立体感を出す。顔面に白色は用いず、背景を淡い寒色で塗りつぶすことによって、紙の地色のままでも顔が白く浮き出すようにしている。また着物の輪郭をとる墨線に沿って白色線が入れられた図もあるが、これは着物に立体感や光沢感を与えるための技法であろうか。最初の二図、すなわち吉田文三郎と初代中村富士郎の肖像にのみ「流光斎如圭」と「流光斎」の落款に「慈」「平」印を捺し、他はみな印章のみである。

中冊の全身像の描写は、半身像よりもやや簡略になるが、素早く巧みな筆線には、役者の扇面画で名を上げた流光斎の面目躍如たるものがある。背景は素地のままとするが、顔面に白色は用いず、淡朱で略した量取りをする。整然とした印象の上冊に比べて、中冊は印章の位置がやや斜めにずれていたり、役者名と俳名の書き入れと印章とのバランスが悪い箇所もある。

下冊の1点には、初代中村富士郎・初代叶雛助・初代浅尾為十郎の三人の半身像を一図とする。流光斎が最も好んで繰り返し描いたベテラン役者の三人である。

⁴⁶ 同上、No. 19（同上、図版19）。

⁴⁷ 『浪華なまり』享和二年（1802）、船越政一郎編『浪速叢書』第15巻、浪速叢書刊行会、1927年。

図49

「二代目中村野塩のお軽、初代叶雛助の大星由良之助、初代浅尾為十郎の斧九太夫」

寛政二～六年(1790－94)頃

紙本著色、一幅

法 量：117.3×15.5cm

大英博物館蔵(イギリス)

落 款：流光斎如圭

印 章：「流光斎」朱文印

忠臣蔵第七段目一力茶屋の場面である。このシーンを極めて縦長の画面におさめ、文字通り上下空間でのやりとりを凝縮させて見せる。役者の似顔から、お軽に二代目中村野塩、大星由良之助に初代叶雛助、斧九太夫に初代浅尾為十郎と同定できるが、実際にこの三者がこの役柄で同座した記録はないようであるので、さしずめ夢の共演といったところであろう。

役者の面貌は殊に丁寧に描写される。野塩の場合は、現在薄い紫色に見えるわずかな点と線によって当たりをつけ、その上に墨の極細線で目鼻立ちを描く。口角に打ち込みを入れることで口元に特徴的な表情を与え、口唇に朱を差し、両目脇と耳から首筋にかけてごく淡い朱を暈かす。雛助には、同様のわずかな当たり線の後、顔面に白色を施した上に墨の極細線を二度ほど重ねるようにして目鼻を描き、鬢は墨を暈かした上に墨細線を入れ、襟足には立ち上がる後れ毛を描く。一方の為十郎は、下書線は墨で入れ、顔面を肌色に塗り込めた上に、茶紫色で皺や頬のたるみを描き、顎・眉・髪に白色を施して白髪を表す。面貌表現の細かさとは対照的に、着物を描く線は濃く太く素早い。また家屋構造の描線も手慣れたものといった様子である。使用され

た顔料は概ね発色が鮮やかで、特に白色顔料には厚みと艶があり、良質なものと目される。また「流光斎」朱文印は印つきが良く、印字は明瞭で切れが良い。

実際の上演に制作の契機がないとすると年代の特定は困難である。雛助は寛政元年(1789)に一世一代を勤めているが、その後も活動が続け、同五年(1793)十一月に嵐小六と改名し、同八年(1796)三月に没している。為十郎は天明八年(1788)に江戸へ下り、寛政二年(1790)十一月まで帰坂していない。野塩は寛政六年(1794)十一月より江戸へ下り、同十一年(1799)まで同地に滞在した⁴⁸。これらの役者の活動、および画の表現上の特質を考慮して、本作品の制作時期をひとまず寛政二年から六年(1790－94)の間に置いておきたい。

図50

「初代叶雛助」

寛政年間

紙本著色、半扇面型一面

阪急学園池田文庫蔵

落 款：流光斎如圭

印 章：「流光斎」朱文印

通常の扇面の地紙三分の一ほどの幅の用紙に、初代叶雛助を描く。人物の顔に血色をもたらす朱の入れ方が、『梨園書画』で見られたそれとは異なり、目の周り全体を朱くぼかし、耳の内側に朱をさす。「流光斎」朱文印は、図49の「二代目中村野塩のお軽、初代嵐雛助の大星由良之助、初代浅尾為十郎の斧九太夫」と同じ印文であるが、線が太く丸みをおびて

48 伊原、註14ならびに註20文献。国立劇場調査養成部芸能調査室編『歌舞伎俳優名跡便覧』第二次修訂版、日本芸術文化振興会、1998年。

いるので、異印であろう。制作年代は阪急学園池田文庫編『上方役者絵集成』第1巻にしたがい、寛政期頃としておく。

図51

「狂言尽図巻」

紙本著色、一卷

法 量：26.7×857.5cm

寛政期後半頃

千葉市美術館蔵

落 款：なし

印 章：なし

長さ8メートルを越える長大な絵巻に1790年代当時の大坂の役者34名を描く大作である。外題に「狂言盡 浪花／流光斎筆」とある以外には、画中に流光斎その人の落款・印章はない。しかし、素早く巧みな筆さばきは流光斎の筆になるものとして疑いない。

松平進氏はこの作品の制作年代を寛政年間(1789－1801)と幅をもたせられた⁵⁰。人物の顔面に白色顔料を塗った上に細墨線で目鼻立ちを書き起こし、目のきわと顔の輪郭に淡朱の暈取りを施す手法は、大英博物館の忠臣蔵掛軸(図49)とよく似ている。着物の裾の跳ね上がりなどの表現には、描き慣れからくるような形式化が見られ、かつ背景になる風景や家屋の描写は的確ながらもかなり簡略になっている。以上の点から様式的に見て、本作品の制作時期は、流光斎にとって役者絵を描くことがかなりマンネリ化してきたと考えられる、寛政期後半に置いておきたい。使用顔料は発色のよいものなので、富裕な歌舞伎

49 阪急学園池田文庫編『上方役者絵集成』第1巻、阪急学園池田文庫、1997年、作品解説1。

50 松平進「59 狂言尽図巻」解説、小林忠編『肉筆浮世絵大観 十 千葉市美術館』講談社、1995年。

の鼻肩からの注文制作であったとも考えられよう。図48の『梨園書画』(天明七・八年[1787－88])では使用しなかった金泥が、着物のハイライトとして多用されている点も、パトロンの存在を予測させる。流光斎がこのような制作を請け負うようになるには、一枚摺役者絵の制作で役者絵師としての地位を確立した後と考えるのが自然であろう。

図52

「歌舞伎役者図巻」

絹本著色、一卷

法 量：18.4×125.8cm

寛政年間中後期頃

ミネアポリス美術館蔵(アメリカ)

落 款：浪花 流光斎如圭

印 章：「流光斎」朱文印

金切箔撒きの絹本に著色で七人の役者(二代目嵐三五郎、二代目山下金作、四代目市川団蔵、初代尾上新七、三代目花桐豊松、初代浅尾為十郎、初代叶雛助[三代目嵐小六])を描く。外題や年記はないが、巻末に「浪花 流光斎如圭」の落款と「流光斎」朱文印をもつ。所蔵先のミネアポリス美術館では本作品の題を‘Seven Great Actors in Favourite Roles’とし、1780年代後半に位置づけている⁵¹。七人の役者のうち、三代目花桐豊松と初代叶雛助がともに寛政八年(1796)に没し、二代目山下金作が同十一年(1799)に没している。流光斎の肉筆画に頻出する初代中村富十郎(すでに天明六年[1786]没)が描かれていないところを見ると、「狂言尽図巻」(図51)のような俳優名鑑の趣向ではなく、制作当時活躍の役者

51 J. Hillier, *Catalogue of the Japanese paintings and prints in the collection of Mr & Mrs Richard P. Gale*, The Minneapolis institute of arts, 1970, No. 193.

を描いたと見られる。したがって、本作品の制作年代は寛政年間の中後期としておきたい。描法は顔貌や着物の文様の細部にいたるまで丁寧で、堂々とした伸びやかさもあり、顔料の発色も良い優品。ただし個々の役者の顔の表現にはやや形式化が見られ、生气はあまり感じられない。顔面に白色顔料を塗り、淡朱で目のきわや顔の輪郭線、皺に暈取りを施す手法は「狂言尽図巻」(図51)に通じる。「流光斎」朱文印の印章は、大英博物館の忠臣蔵第七段目掛軸(図49)に押されたものと似るが、絹本の折れや破れにかかり判然としない。絹本に金切箔を撒くなど、流光斎の肉筆画中では最も豪華なつくりとなっているので、やはり富裕な歌舞伎虬貞からの注文制作と考えられる。

図53

「初代叶雛助と初代浅尾為十郎」

寛政六年(1794)頃
絹本著色(断簡カ)一枚
所蔵先不明
落 款：流光斎如圭
印 章：「月川」「萬鼎」白文印

実物未見の作品であるが、図版は赤井達郎ほか『肉筆浮世絵 第9巻 祐信・雪鼎』(集英社、1982年)および、大阪市立美術館編『近世大坂画壇』(同朋舎出版、1983年)に掲載されている。絹本に著色で初代叶雛助と初代浅尾為十郎を描くが、あるいは当初は「歌舞伎役者図巻」(図52)のように、もっと多くの役者を一卷に収めた巻物であったかもしれない。松平進氏は、兩人が同座した寛政六年(1794)頃の作と推定されたので、ここではそれにし

たがっておきたい。⁵²

画中に捺された二印は、松平氏によって「月川」と「萬鼎」と読まれた。興味深いことに、同じ印文と思われる二印が流光斎英昌筆「熊沢蕃山像」(絹本著色、一幅、大阪歴史博物館蔵)の裏に貼り付けられた紙片「表画肖像 流光斎英昌筆(白文印二顆)」に捺されている(図46図版解説参照)。こちらの印付きはかなりつぶれて不明瞭ではある。流光斎如圭の肉筆画作品に「月川」「萬鼎」の印章は、現在のところこの作品しか確認できていない。流光斎英昌との関わりを含め、今後の検討課題としたい。

図54

「初代嵐雛助の春藤治郎左衛門」

紙本墨画淡彩
寛政期
所蔵先不明

実物未見の作品である。図版は田口鏡次郎編『歌舞伎大成 寛政期』(中央美術社、1930年)に収録されている。その当時は岡田伊三次郎氏の所蔵であった。素早い筆さばきでスケッチ風に描いたもののようである。

図55

「嵐三五郎の最明寺時頼」

紙本墨画か
寛政期
所蔵先不明

実物未見の作品である。図版は田口鏡次郎

52 松平進「55 浅尾為十郎と叶雛助」図版解説、大阪市立美術館編『近世大坂画壇』同朋舎出版、1983年。

編『歌舞伎大成 寛政期』(中央美術社、1930年)に収録されている。その当時は岡田伊三次郎氏の所蔵であった。素早い筆でまたたく間に仕上げられたかのような即興性のある絵である。

図56

「流光斎遺稿」

寛政年間か
紙本墨画、写本一冊
所蔵先不明

未見の作品である。図版は春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」(『東洋美術』第12号、1931年)、同「大阪の流光斎に就て」(『浮世絵芸術』第1巻第8号、浮世絵芸術社、1932年)に挿図として載せられている。春山氏の論文執筆時には岡田伊三次郎氏の所蔵であった。

春山氏の記述によれば「これは似顔絵画法の手引として出版するつもりであつたのが、遂に世に出ずに終つたのであらう。薄様の細かい紙片に、いろ／＼な判下絵をかき、それを冊子に糊附けにしてある。所々に如何にして舞台上に活躍する役者の特徴を捉へるべきであるか。或は如何にして人体を正しく描くべきであるかといふやうな注意書きがある」⁵³。掲出した図にあるように、役者ごとの顔の輪郭の描き方や、目の描き方などを図示したり、裸の男が裸の女を背負った図(「桂川連理柵」のおはんと長右衛門)など、興味は尽きない。裸の男女の図については、春山氏が論文中に引用されたように「凡人物を画かんとせは、先其こゝろさす所の人形を裸にして、よく五

53 春山武松「流光斎と松好斎(難波錦絵の研究)」『東洋美術』第12号、1931年、18ページ。

躰のれんそくを作り、其風俗によつてよろつのいしやうを着へし。」⁵⁴という本文に関わっている。

流光斎が役者絵の手引書として書きためていたものだとすれば、旺盛に錦絵制作を行っていた寛政年間のいずれかの時に書かれたものであらう。

図57

「塩冶判官 可晴(二代目嵐雛助)」

紙本著色、一枚(画帖『かほよはな』貼り込み)
法 量：28.6×21.1cm(表紙)
寛政期後半頃か
大阪歴史博物館蔵
落 款：流光斎
印 章：「流光斎」朱文印

画帖『かほよはな』に貼り込まれた一図。腕が短く手指の描写がうやむやになっているなどの点から、画技のあまり高くない人物による流光斎風の肉筆役者絵といったところであらう。「流光斎」の落款と印章まで入れているのは手が込んでいるが、落款書体は他の流光斎肉筆落款(図47～52)に比べて骨格が弱い。人物の顔面に差した朱も、単に目の周りを全体的にぼかすなど、流光斎が顔の輪郭や皺にそって淡朱の暈取りを入れて肌の血色を再現したのとは、技法的に異なる。

図58

「二代目助高屋高助」

紙本著色、一枚
法 量：19.7×13.7cm
文化年間

54 同上。

フィラデルフィア美術館蔵(アメリカ)

落 款：流光斎

印 章：「流光斎」朱文印

実物未見の作品であるが、図版は日本経済新聞社編『上方浮世絵200年展』図録(日本経済新聞社、1975年)に収録されている。二代目助高屋高助は文化元年から文政元年(1804-18)にかけてその名跡を名乗っている(ただし文化三～五年の間は助高屋四郎五郎と名乗った)。したがって流光斎が役者絵に腕を揮った時期からかなり隔たっている。流光斎の落款と印章まで入っているが、落款の「光」と「斎」の字の間により多くのスペースが空いて、文字間のバランスが崩れていることと、書体に力のないことなどから、おそらく別の人物による流光斎風の肉筆役者絵であろう。

図59

「芝居絵押絵」

材質不明

寛政年間か

所蔵先不明

実物未見の作品であるが、図版は東方書院編『浮世絵大成』第9巻(東方書院、1931年)に収録されている。押絵とは通例、人物などの形を布にくるんだ厚紙で作った部分々々を寄せ集めて形づくる工芸技法であるが、本作品もそのようにして役者を形作っているのだろうか。役者は右から、初代叶雛助、初代沢村国太郎、二代目嵐吉三郎と見え、左端の女形は定かでない。図42の工芸図案のような作品の存在も含め、流光斎の図柄が工芸品に応用されていた可能性を示唆する。

補遺

今回残念ながら写真掲載のできなかった作品について、若干触れておきたい。

補遺1

「若水汲図」

紙本著色、一幅

法 量：98.0×37.2cm

大阪歴史博物館蔵

落 款：流光斎

印 章：「流光斎」朱文印

歌舞伎関連以外の画題の肉筆画で、流光斎の落款をもち、流光斎筆と積極的に認められる作品は、現在のところこの一点のみである。箱書きに「若水汲」と題された本作品は、画面上半分を余白とし、下半分に狩衣姿に烏帽子を被り、汲み桶を片手に歩を進める中年男性の姿を真横から捉えている。笑みをうかべた横顔に温かみがある。筆の運びは軽やかで、簡略ながらも的確に着物の量感を捉え、着物の中にある人体の姿勢までも想像させる。顔面は肉色とし、顔の輪郭や皺に沿ってやや濃い肉色で暈を入れる手法は、役者の顔貌の作り方にも通じる。

落款を「流光斎」とのみ入れる肉筆画の例は他に『梨園書画』のうちの初代中村富十郎図(図48(2))しか知られない。それとこの落款を比較してみると、本作品のもののほうがくだけた印象があるが、文字の間隔や書体については、これを流光斎としてよいように思う。「流光斎」朱文印は、図49の大英博物館本や図52のミネアポリス美術館本とはやや異なり、朱文の線が太く丸みを帯びている。

補遺2

「四代目市川団蔵」

紙本著色、一幅

法 量：56.0×26.1cm

大阪歴史博物館蔵

落 款：流光斎筆

印 章：不明(朱文方印)

赤井達郎ほか編『肉筆浮世絵 第9巻 祐信・雪鼎』(集英社、1982年)に収載される。図11の「四代目市川団蔵の小倉豊前」をもとに描いたものであろう。頭が大きく、手が小さく、全体的なプロポーションがぎこちない。顔は流光斎の団蔵の描き方に倣ってはいるが、右手の指先には立体感や厚みがなく全く心許ない。因みに四代目市川団蔵は手が大きいことで知られた人物。背景には金砂子の金雲を棚引かせ、なかなか凝った作りになってはいるが、流光斎の偽作とすべきであろう。このような作品が作られたという事実は、流光斎が当時人気の絵師であったことの証左として興味深い。

資料 役者絵本

アンドリュー・ガーストル
解説

本図録は流光斎の錦絵と肉筆画の総カタログたることが主目的であるが、流光斎はそれらの制作と平行して役者絵本も出版している。ここにそのうち四点の主要な流光斎の役者絵本を資料として掲載するので、参考とされたい。これらの絵本を通じて、流光斎の似顔絵様式は広汎に知られるようになり、その影響も少なからずあったと考えられる。

凡例：江戸時代の板本の丁数の示し方には様々あるが、本図録では参照しやすさを第一とする便宜上、各本について、上・下や上・中・下冊の別を問わず通し番号として、表紙・見返し・奥付を除く頁に 1 オ、1 ウ、2 オ、2 ウ…と丁数をふる。

(1)『旦生言語備』*Yakusha monoiwai*

天明四年(1784) 正月

画　　：流光斎如圭

版　元：稲葉新右衛門、村上九兵衛(大坂)

半紙本、墨摺、2冊、23.6×16.8cm(表紙) 31丁

大英博物館蔵

流光斎の最初の役者絵本で、三都の役者49名を描き、それぞれに句が添えられる。流光斎が俳諧、狂歌を嗜んでいたことは確かであるので、句は流光斎作である可能性も高い¹。役者の名前は、通例の役者名ではなく、屋号と俳名で表記される。流光斎以前の大坂の役者絵本と同様に、本書もまた、役者を絵師や俳人たちの大きな文化的ネットワークの一部をなすものとして表している。各巻末には、描かれた役者の屋号・役者名・俳名が列挙してある。

上方の役者絵本は、江戸からの影響を受けている。京都の本屋菊屋安兵衛は、江戸で明和七年(1770)に出版された『絵本舞台扇』の版權を買い取り、京都でこれを出版した。安永七年(1778)には、元の『舞台扇』の版本を利用し、役者の紋、役者名、俳名に入れ木をして上方役者のそれへと変えた「改竄本」²、『絵本続舞台扇』を出版した。

『続舞台扇』が刺激となって、その二年後以降、耳鳥斎の『絵本水や空』(安永九年[1780])、翠釜亭の『翠釜亭戯画譜』(天明二年[1782])など、次々と大坂の役者絵本が出版された。流光斎の『旦生言語備』はその三番目にあたる。流光斎と耳鳥斎とは親しい関係であったようであるが、画風は全く異なる。翠釜亭の画風は、「戯画譜」と言いながらも、耳鳥斎よりも写実的で、これまた独創的な画風である。流光斎の独特な似顔絵様式はこの流れから生まれた。

これら三点の大坂役者絵本の序文や跋文が一様に、著者(絵師)が芝居好きの素人であることを主張しているように、大坂で出された役者絵本は、「文人」「粹人」にも通じるような独立的気風を持った絵師によって制作された点、職業浮世絵師を抱えた江戸の出版事情と異なる。『旦生言語備』の序文は『論語』の一節を暗示しながら、「絵ノ事ハ素ニ後ニシ芸ノ事ハ素人ニ後ニス後ニス」と始める。

1 石割松太郎「流光斎如圭と俳諧」『米山堂月報』8月号、1933年、1～4頁。

2 北川博子「役者絵本の流れ」『浮世絵芸術』114号1995年、7頁。

「素人」という概念を持ち込んで、意識的に流光斎を商業的な要請から離れた独立孤高の絵師として世に紹介しているのである。

他の完本は国立国会図書館、東京大学霞亭文庫が知られる。歌舞伎図絵刊行会編の複製本が出版されている（歌舞伎図絵刊行会編『旦生言語備』二冊、光琳社、東京、1926－27年）。

（２）『画本行潦』 *Ehon niwa tazumi*

寛政二年（1790）初冬

画　：流光斎如圭

版　元：塩屋忠兵衛　塩屋喜助（大坂）、菊屋安兵衛（京）、前川六左衛門（江戸）

半紙本、墨摺、三冊（合一冊）、23×15.4cm（表紙）43丁

国立国会図書館蔵

全68名の役者が、あたかも舞台上にいるかのような背景に、大半のものは各ページにひとりずつ、見開きで互いに呼応するように描かれている。このような構図は、のちの大判一枚摺役者絵にきわめて近く、大坂と江戸双方の役者絵の発展に影響を与えたにちがいない。実際、本書は大坂・京都・江戸の三都の版元の協力によって出版されている。本書の序文は、俳諧、狂歌、洒落本、役者評判記も書いた西村定雅（酔川子：1744－1826）から寄せられている。序文の中で「写生」に「かほにせ」とルビがふってあるように、当時の方では、役者の顔似せを描くということは、舞台の役者の姿を写実的に描写することと同じと思われたようである。定雅の文章は更に、「花のかんばせ雪の肌月の額いさよふをも丹生の極彩を下さずして仮初めの艶骨を模し還て画に神入るに及べり」と、その墨摺絵の生き生きと立ち現れてくるような力を褒める。四年後に出版された『絵本花菖蒲』（寛政六年〔1794〕）に載る『画本行潦』の広告文でもその特長は明らかに述べられる：「三ヶ津役者似顔身振舞台の道具立等委細に正写しにしたる絵本也」。「正写し」や「写生」といった語は、18世紀の上方画壇で頻繁に使われ、現代で云うところの「写実的」な傾向が当時盛んであったことを示している。

他本としては、大阪大学忍頂寺文庫、東北大学狩野文庫、国立文楽劇場、ルール・コレクション（南木文庫旧蔵）が知られる。

（３）『絵本花菖蒲』 *Ehon hana ayame*

寛政六年（1794）正月

画　：流光斎如圭

版　元：塩屋長兵衛（大坂）

半紙本、二冊、21. 5×15.8cm（表紙）25丁

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵

役者はよく菖蒲にたとえられ、役者の演技は満開の花にたとえられる長い伝統がある。本書では39組の役者が、見開きページにわたって広がる舞台空間で、互いに呼応して表される。このような形式は、のちの大判一枚摺役者絵が、舞台道具を背景に、見得をきった役者の姿を、左右で対応

させた二枚続で表す構図と近い。流光斎は寛政二年から六年（1790－94）にかけて最も多くの活動を見せ、2点の役者絵本と役者錦絵の大半が、この期間に出されている。流光斎の作品は、何らかのかたちで江戸でも目にすることができたと考えられ、1790年代半ばに活躍した初代歌川豊国、勝川春英、東洲斎写楽らにも影響を与えたのではないかと思われる。

他本は東北大学狩野文庫のものが知られる。

（４）『（三都劇場）役者百人一衆化粧鏡』

（*Sanga no tsu shibai*）*Yakusha hyakunin isshu yoso-oi kagami*

寛政十二年（1800）七月

画　：流光斎如圭

著　者：八文字舎自笑

版　元：八文字屋八左衛門、塩屋喜助（大坂）、菊屋安兵衛（京）、鶴屋喜右衛門（江戸）

大本、一冊、墨摺（見返しのみ多色摺）、26.1×18cm（表紙）34丁

個人蔵（イギリス）

大坂における歌舞伎の手引書としては初期のものである。これより1年先に江戸で出版された『俳優楽屋通』からの影響があり、各役者の図には、同時代の狂歌師による歌が添えられている。流光斎と狂歌の関係は深かったようである。本書は、芝居手引書としては松好斎半兵衛の『戯場楽屋図絵』（1800～1802年）や式亭三馬・歌川豊国・勝川春英の『戯場訓蒙図彙』（1803年）先立つ。序文は大坂の著名な俳諧・狂歌師大江丸（1722～1805年）から寄せられ、その他歌を詠んだ者の中には江戸の狂歌師も含まれる。

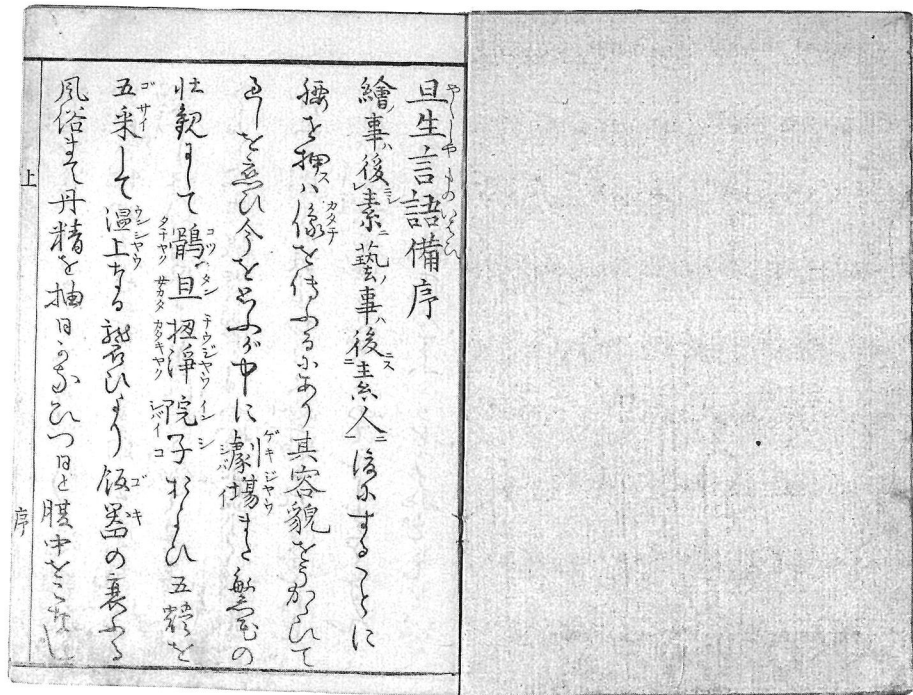
口絵が多色摺のほかはみな墨摺のみで、ほとんどの役者は座像である。ここに載せられた50人の役者はそれぞれ役柄に扮した姿で表され、役者名・屋号・俳名が記される。各ページ上部に区切られた文章と絵は、歌舞伎にまつわる様々な事柄の解説で、例えば役者の替紋なども含まれている。本書の題は「三都」と冠しているが、実際ほとんどは江戸よりも京都・大坂の役者である。

序文は二つあり、最初は本の意図を述べ、歌舞伎の歴史に触れ、「此真を縮写して、百人一衆と題せし草稿を、自笑持来り」。二番目の序文で大江丸は、流光斎を親しみを込めて「堀江の兄イ」として記し、「おもひに堀江の兄イか筆さきよりうつし出せし十寸見のかけ（略）うの毛ものこさぬ虚実不味」と、役者の真の姿を描写していると述べる⁴。しかし本書の絵は、『画本行潦』や『絵本花菖蒲』よりも迫力に欠けると言わなければなるまい。寛政年間の後半には、歌舞伎舞台を描くことに対する流光斎の興味が薄くなったようである。

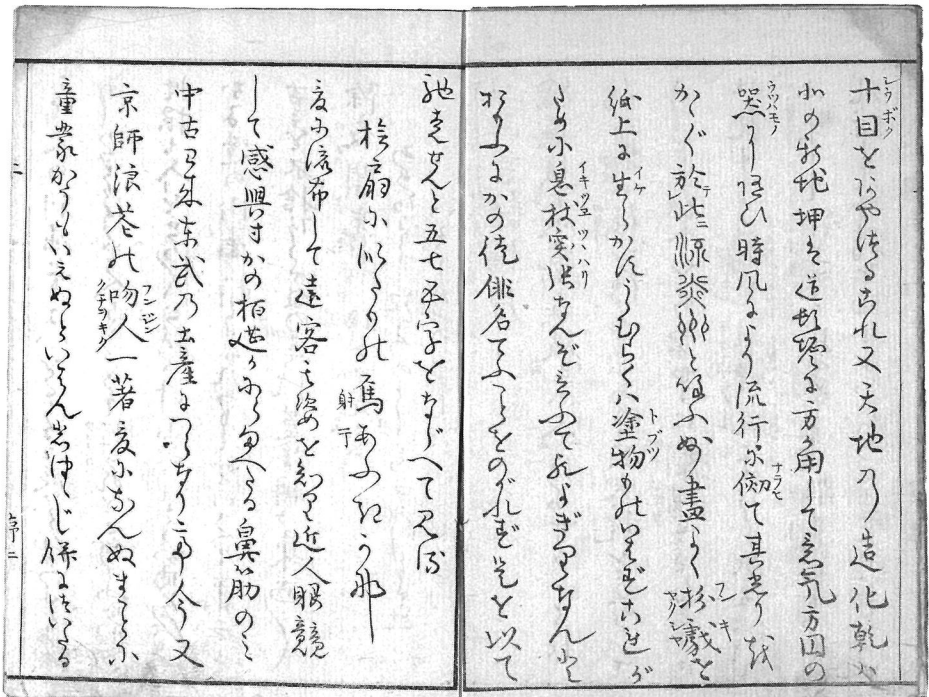
他本は国立国会図書館、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、東京大学、東北大学狩野文庫などが知られる。この本の大部分の図版は、『版本』（たばこと塩の博物館、1990年、346～351頁）にも掲載されている。大英図書館本は、『芝居節用集』と改題して出版された。

3　羽生紀子「流光斎・春朝斎・桃溪と狂歌―丸派狂歌サークルへの参加」『武庫川国文』63号、2004年、28～37頁。
4　「堀江の兄イ」を文字通に解釈すれば、流光斎は大江丸の生年1722年より早く生まれ、絵師としての活躍時期は50歳以上であったことになる。

(1)『旦生言語備』 Yakusha monoiwai



1オ



1ウ



2ウ

2オ

3オ



4オ

3ウ



6オ

5ウ



5オ

4ウ



7オ

6ウ



8才

7ウ



10才

9ウ



9才

8ウ



11才

10ウ



12 オ

11 ウ



14 オ

13 ウ



13 オ

12 ウ



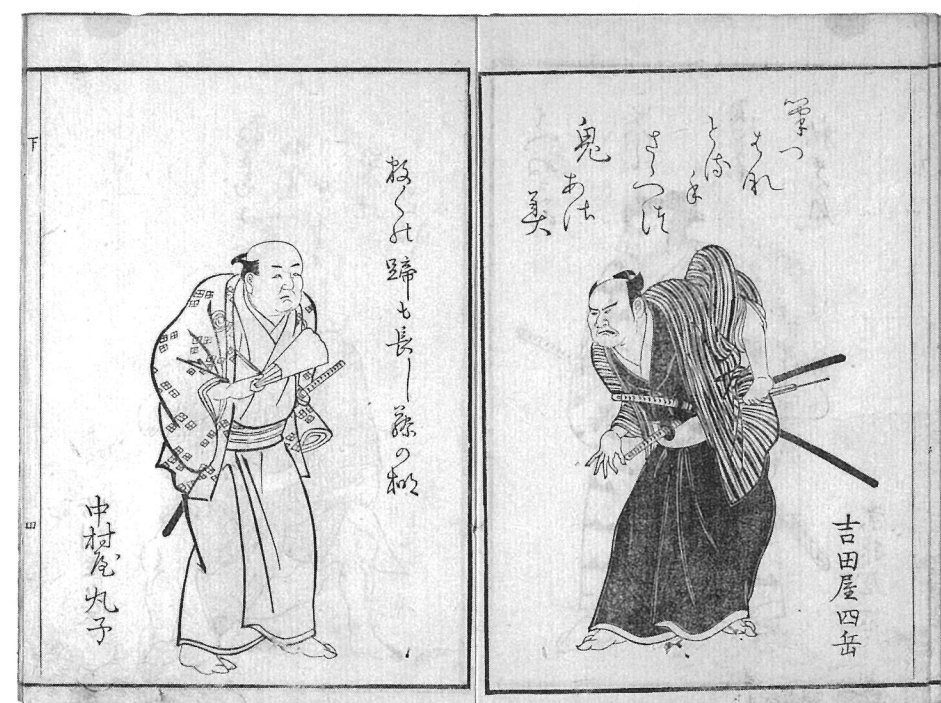
15 オ

14 ウ



17オ

16ウ



19オ

18ウ



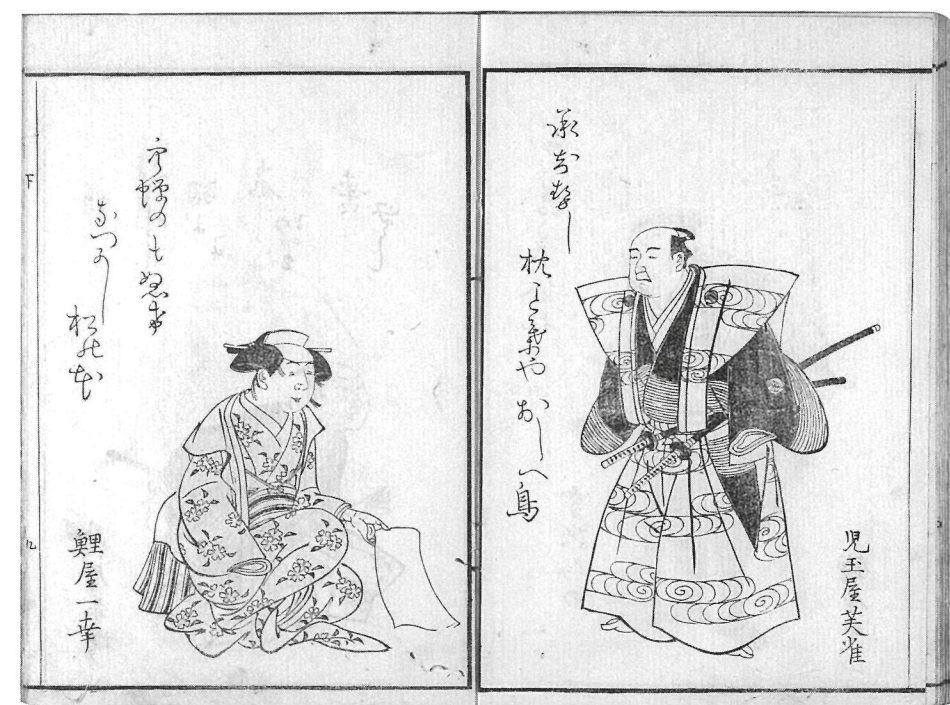
18オ

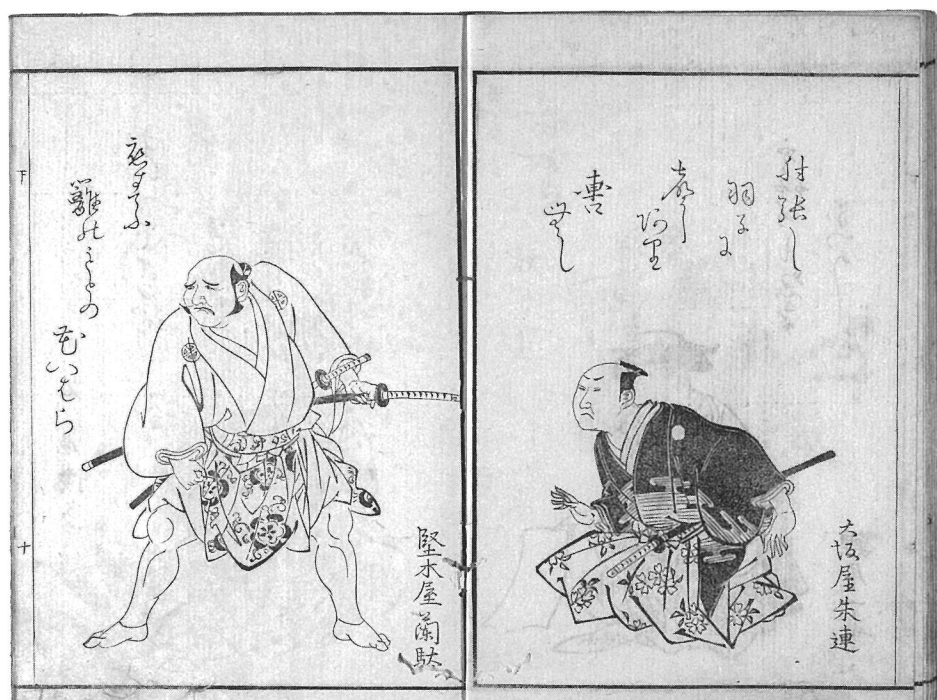
17ウ



20オ

19ウ





25 オ

24 ウ



27 オ

26 ウ



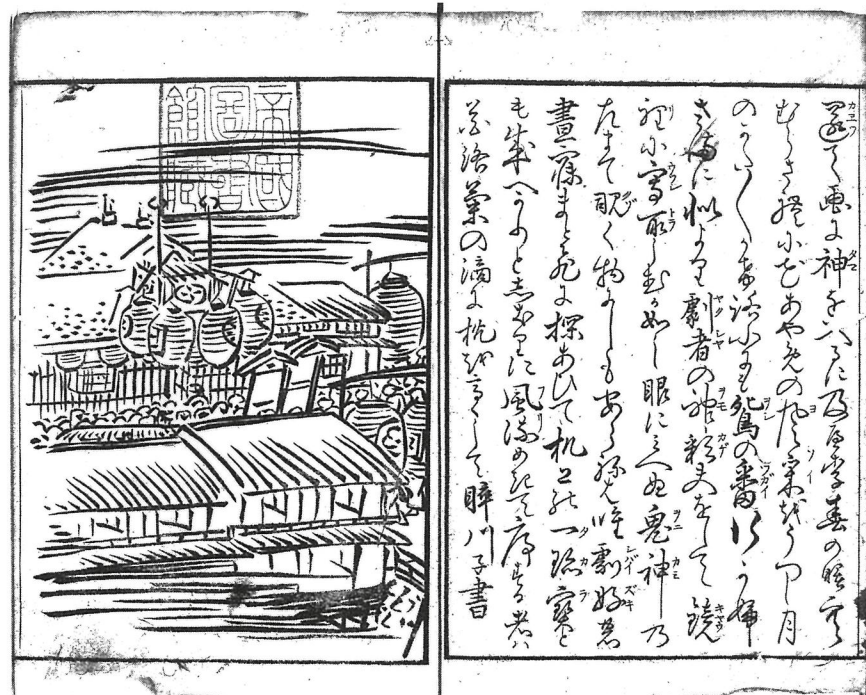
26 オ

25 ウ



28 オ

27 ウ





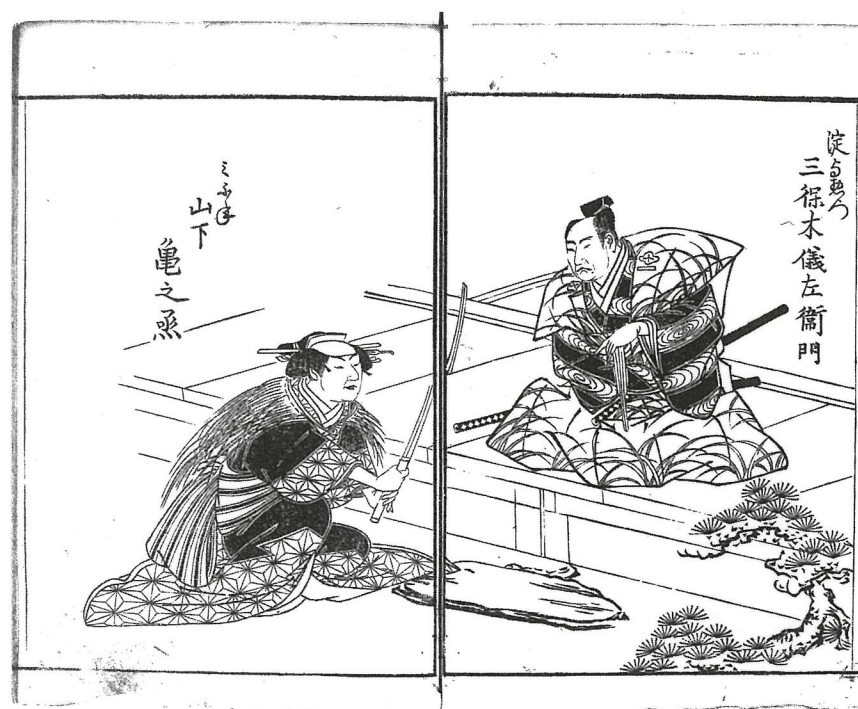
6オ

5ウ



8オ

7ウ



7オ

6ウ



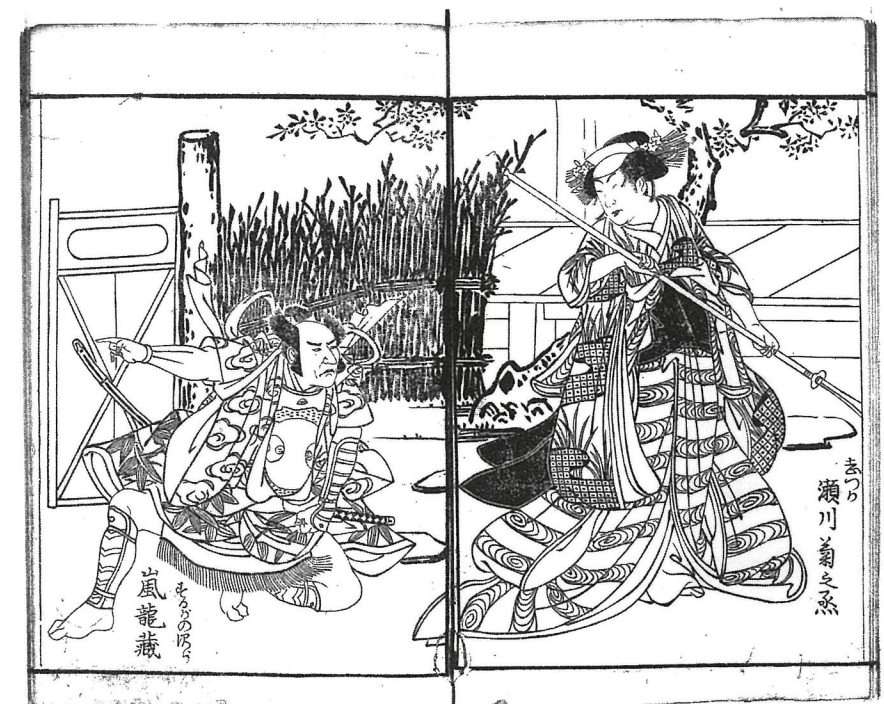
9オ

8ウ



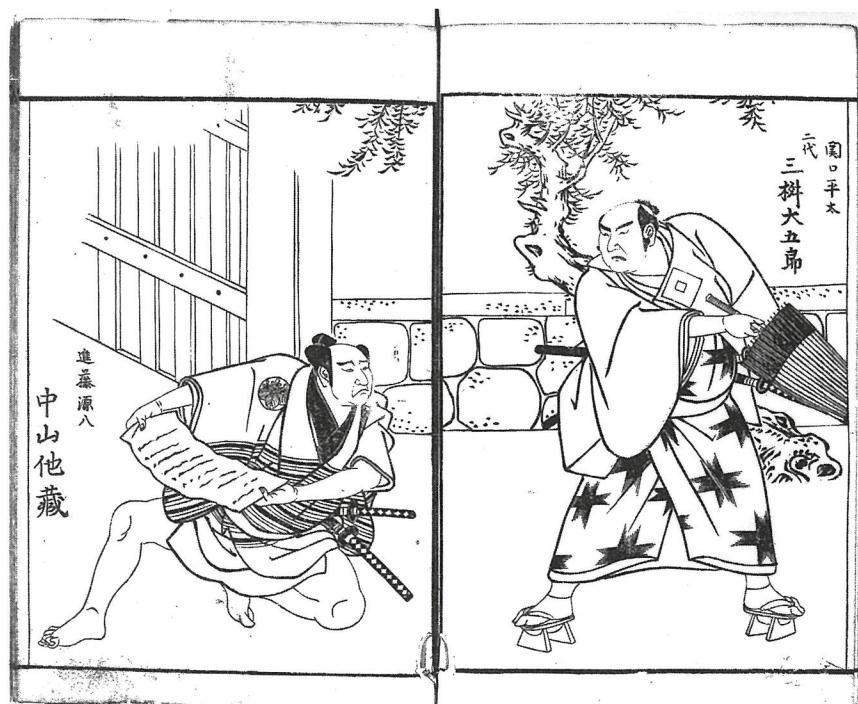
10 オ

9 ウ



12 オ

11 ウ



11 オ

10 ウ



13 オ

12 ウ



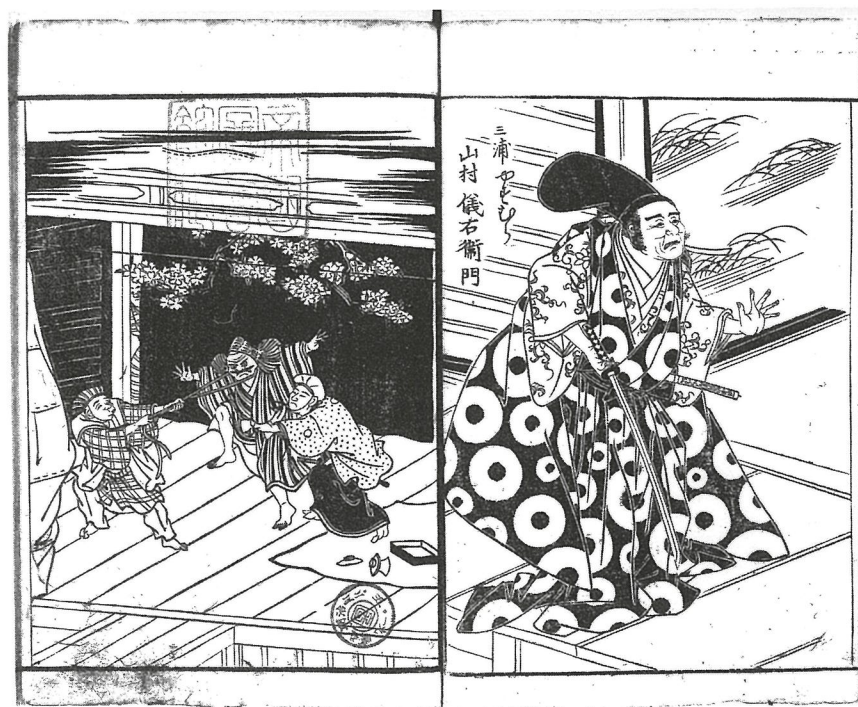
14 才

13 ウ



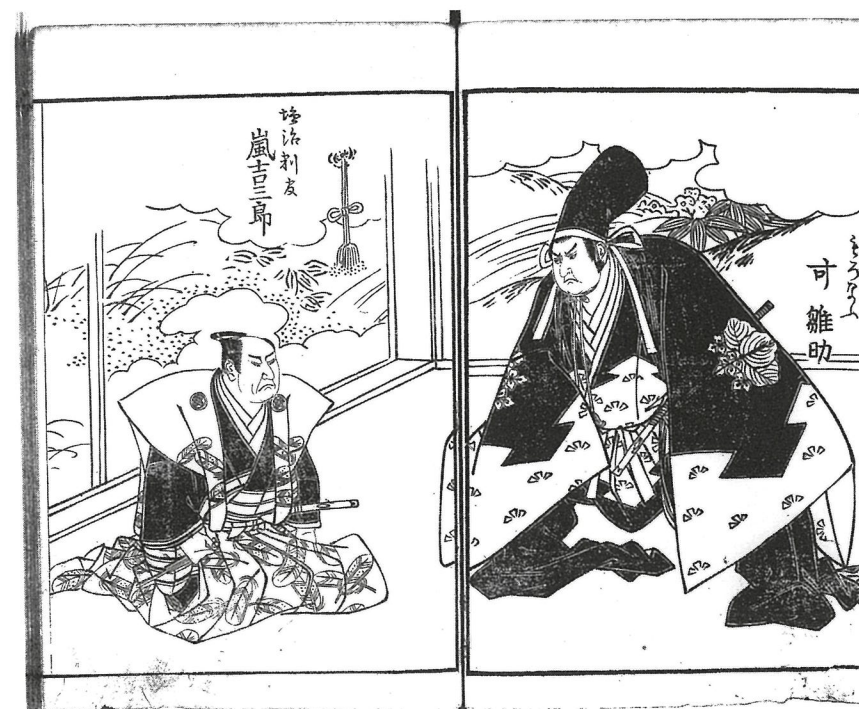
16 才

15 ウ



15 才

14 ウ



17 才

16 ウ



18 オ

17 ウ



20 オ

19 ウ



19 オ

18 ウ



21 オ

20 ウ



22 才

21 ウ



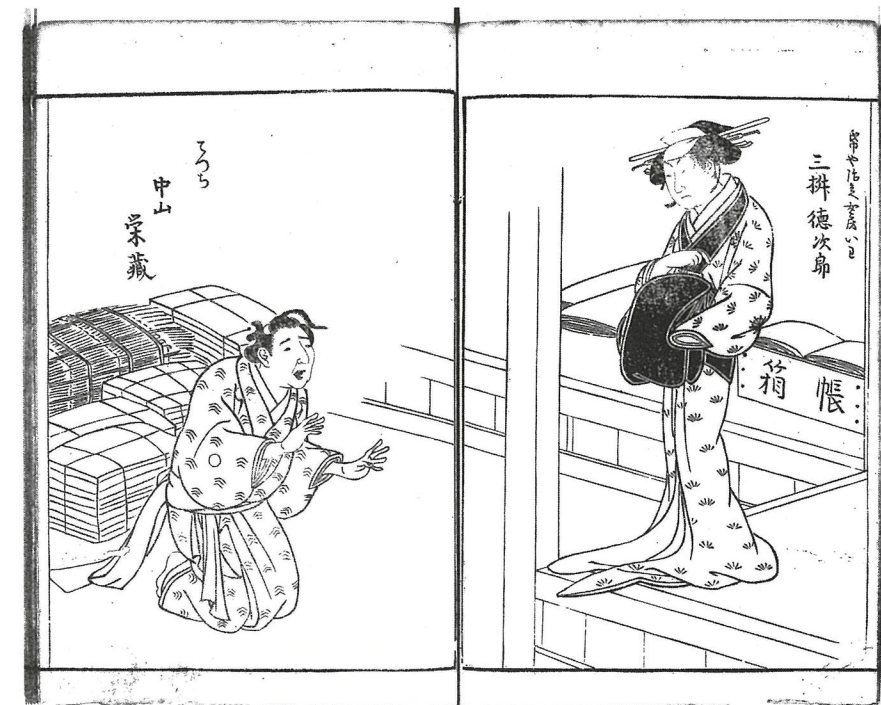
24 才

23 ウ



23 才

22 ウ



25 才

24 ウ



26 オ

25 ウ



28 オ

27 ウ



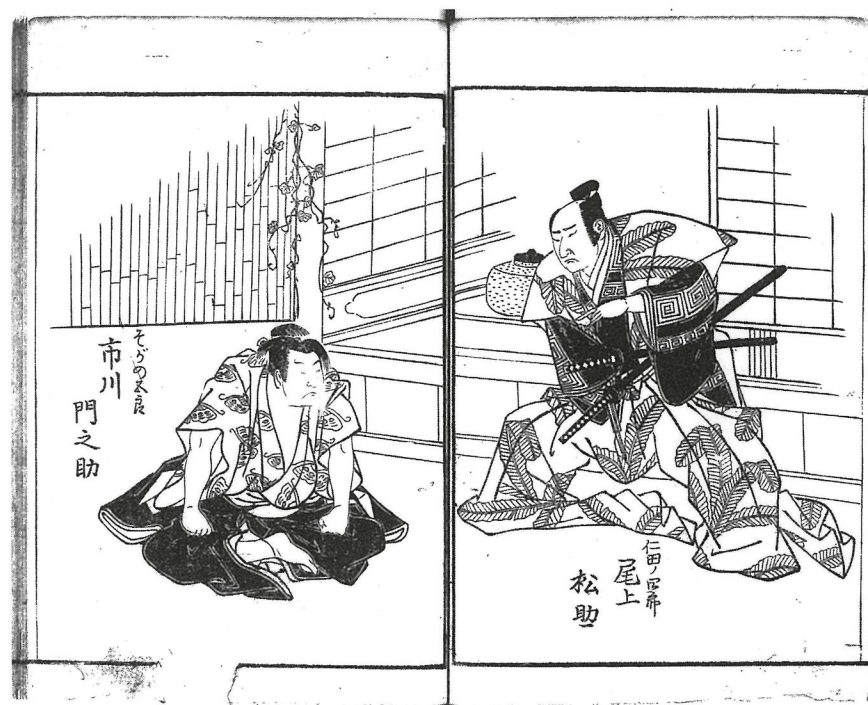
27 オ

26 ウ



29 オ

28 ウ



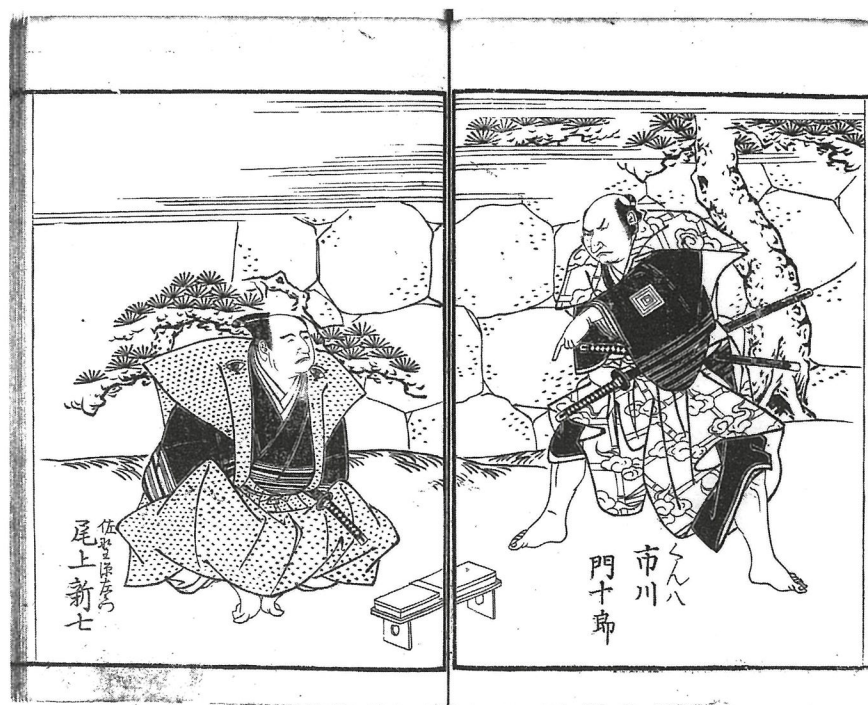
30 オ

29 ウ



32 オ

31 ウ



31 オ

30 ウ



33 オ

32 ウ



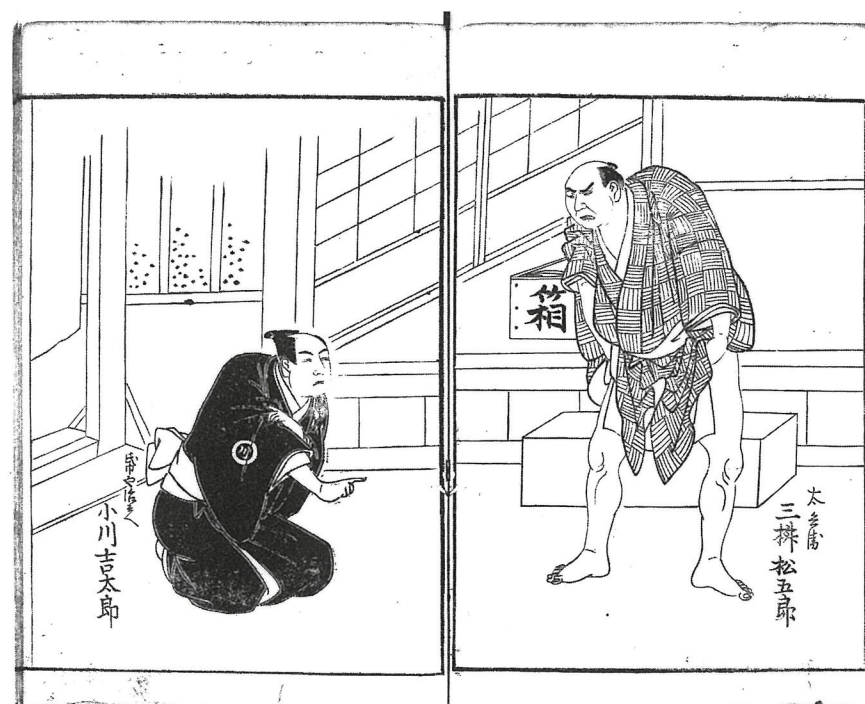
34 オ

33 ウ



36 オ

35 ウ



35 オ

34 ウ



37 オ

36 ウ



38才

37ウ



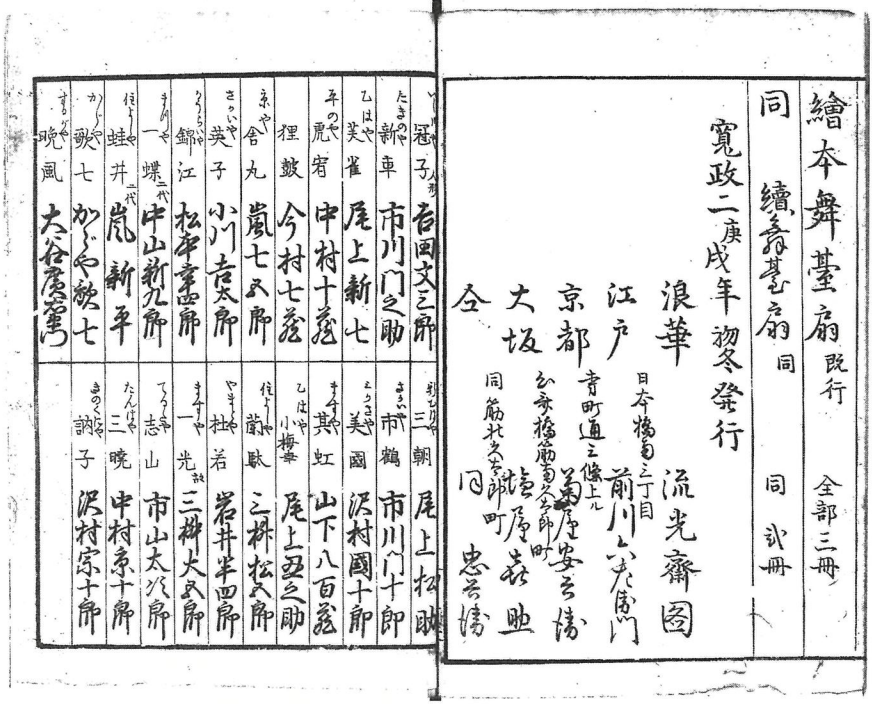
39才

38ウ



40才

39ウ



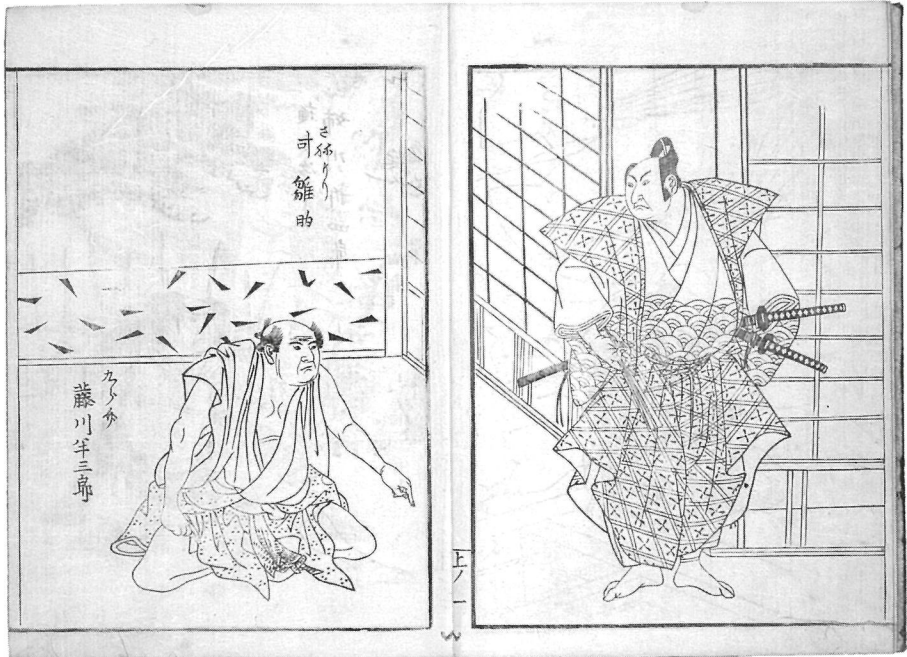
42才

41ウ



2オ

1ウ



3オ

2ウ



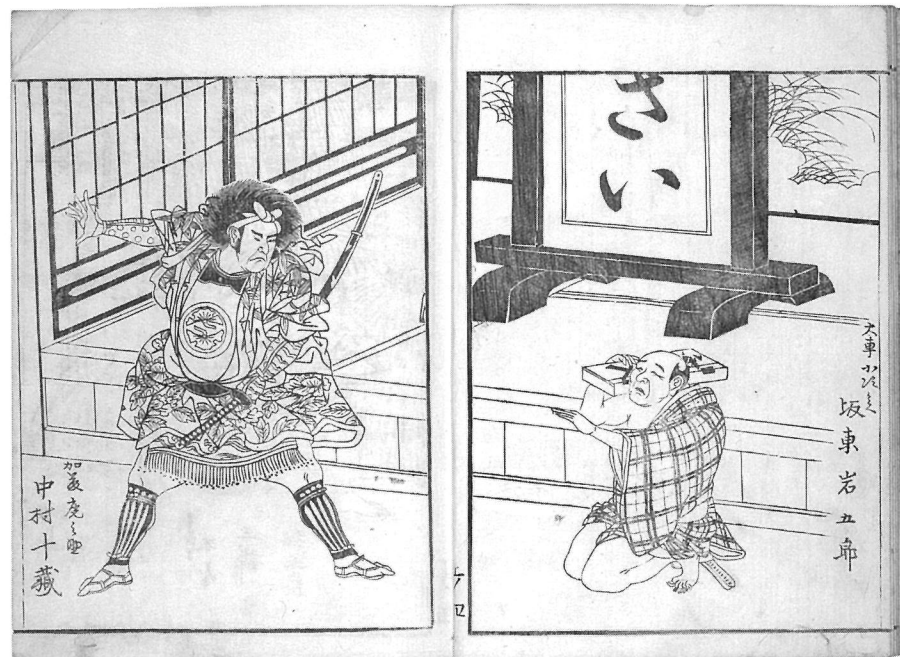
4オ

3ウ



5オ

4ウ



6オ

5ウ



7オ

6ウ



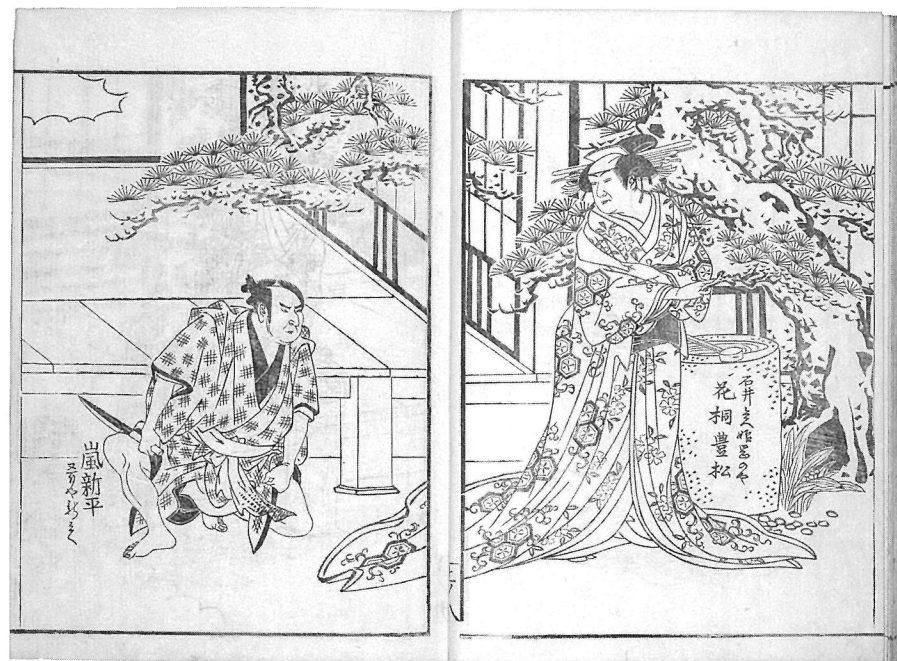
8オ

7ウ



9オ

8ウ



10 才

9 ウ



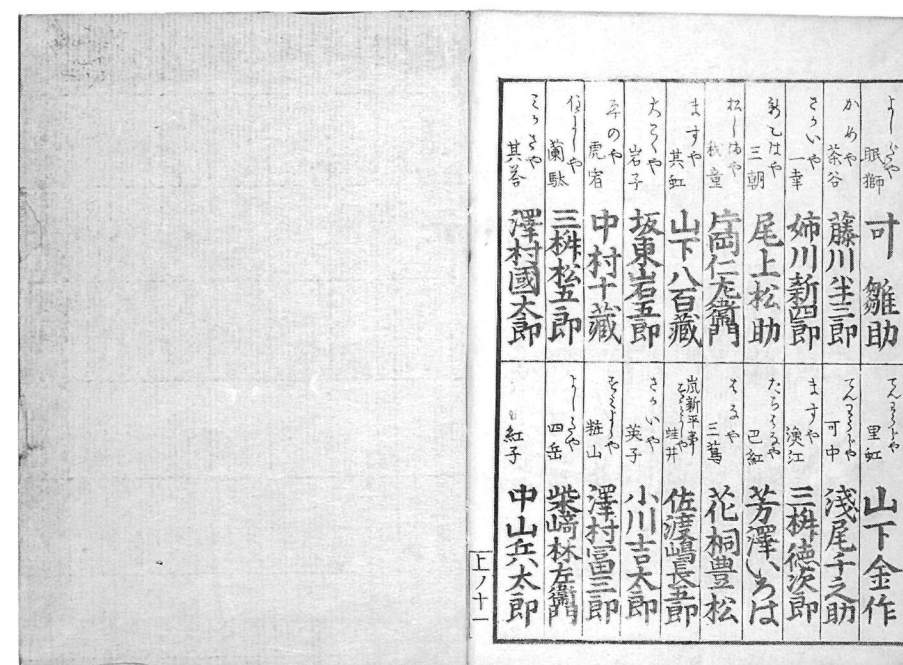
11 才

10 ウ

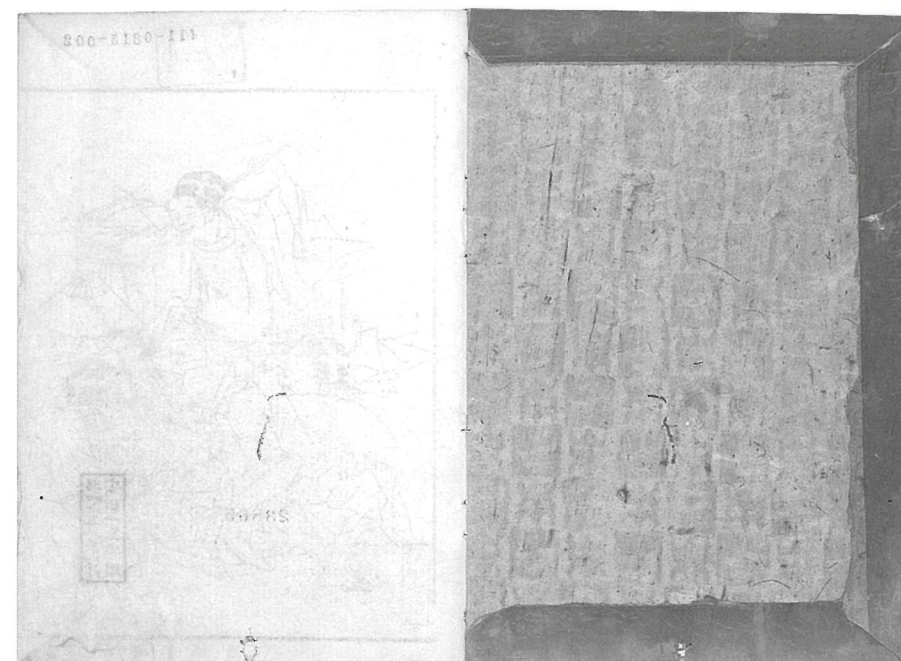
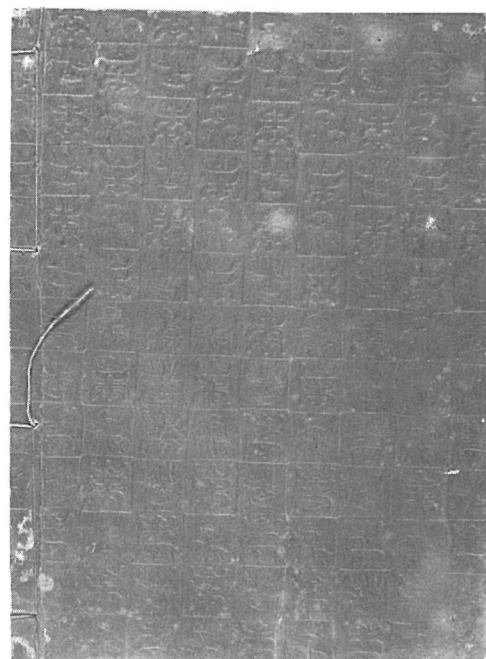


12 才

11 ウ



12 ウ





13 オ



14 オ

13 ウ



15 オ

14 ウ



16 オ

15 ウ



17 オ

16 ウ



19 オ

18 ウ



18 オ

17 ウ



20 オ

19 ウ



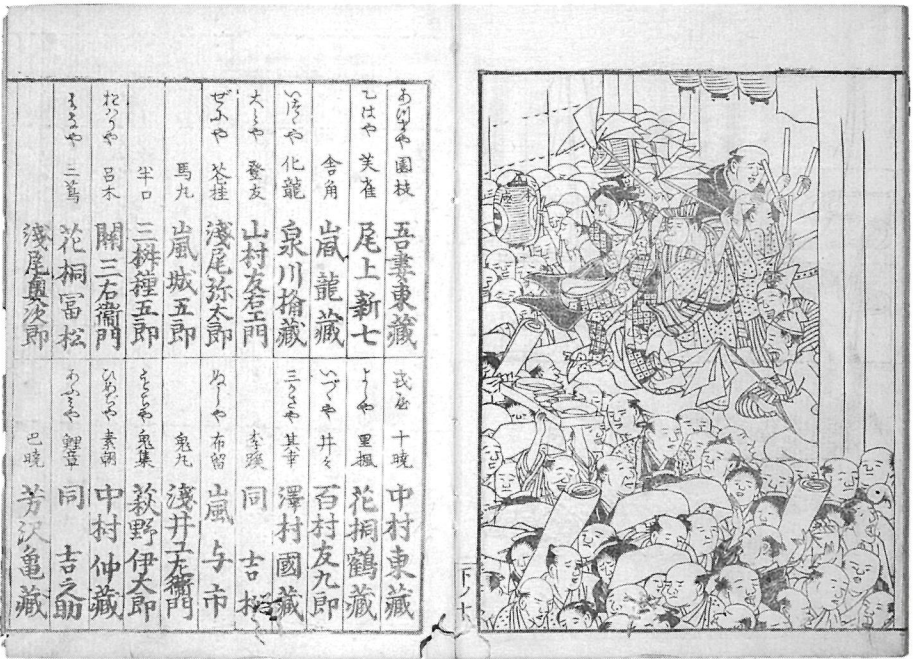
21 才

20 ウ



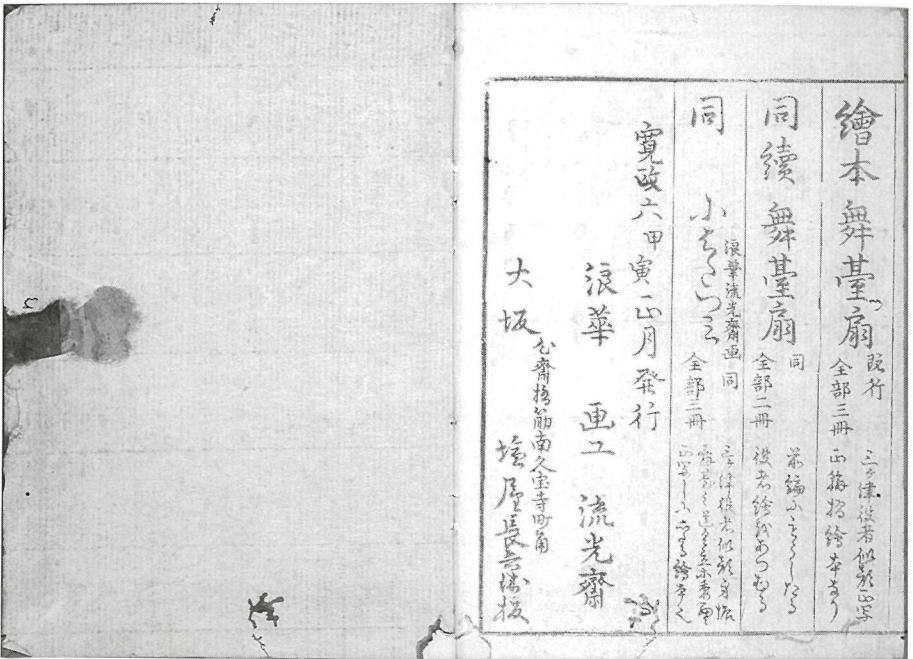
22 才

21 ウ

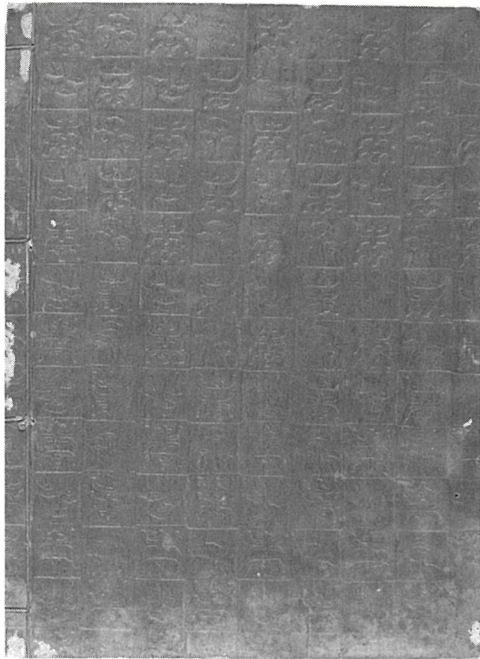


23 才

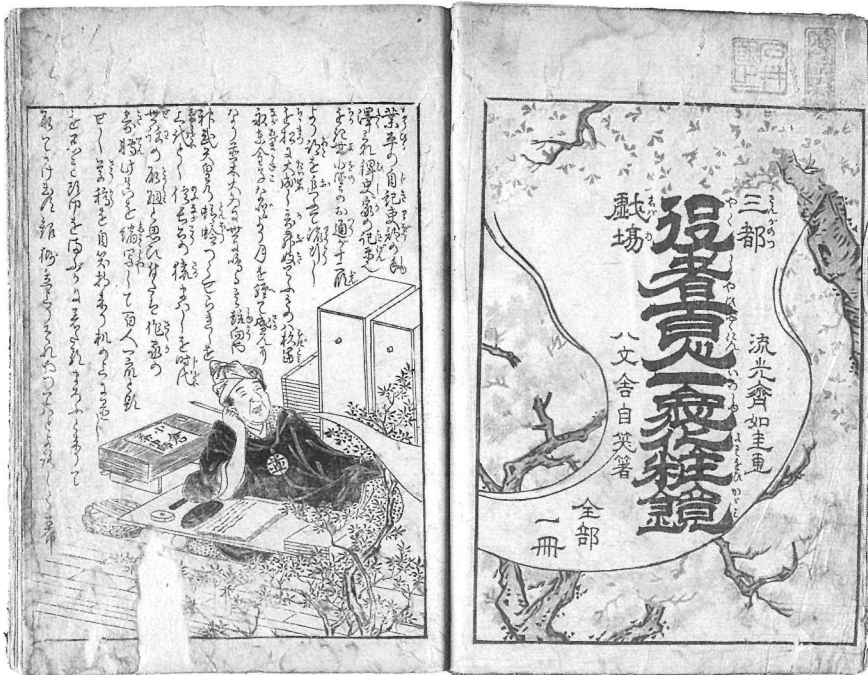
22 ウ



23 ウ

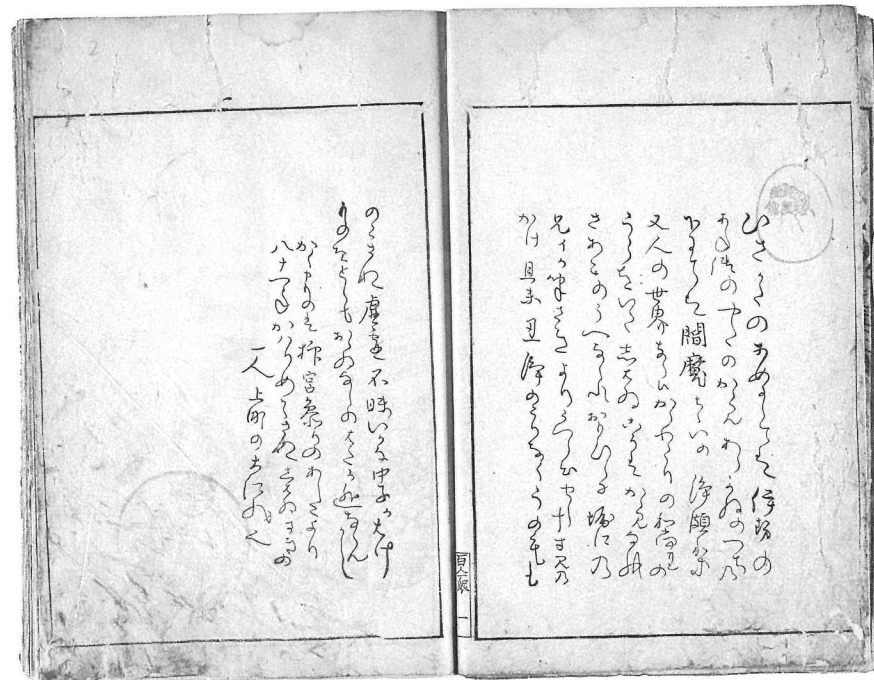


(4)『(三都劇場) 役者百人一衆化粧鏡』
(Sanga no tsu shibai) Yakusha hyakunin isshu yoso-oi kagami



1 才

見返し



2オ

1ウ



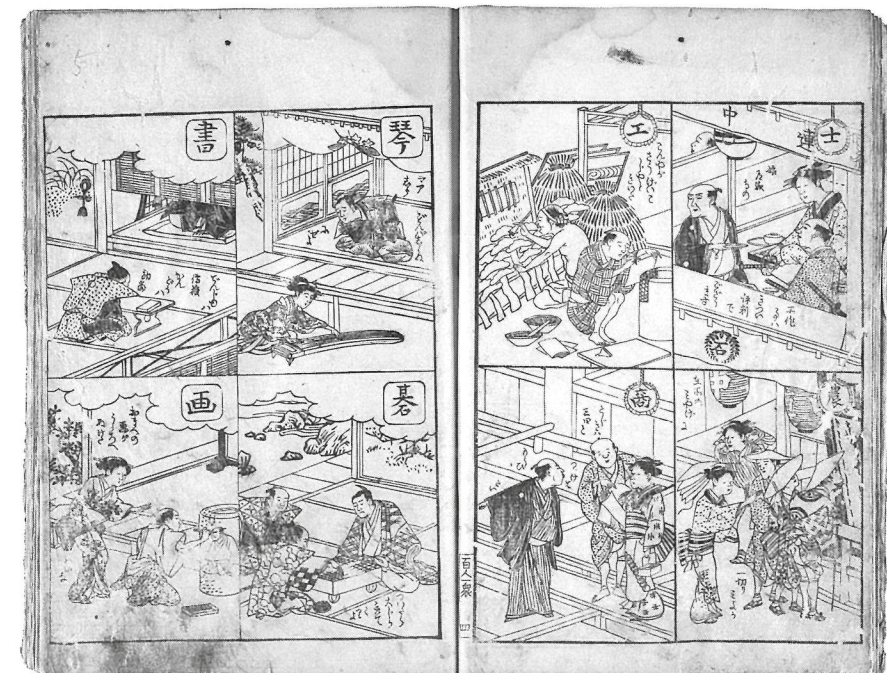
4オ

3ウ



3オ

2ウ



5オ

4ウ



6才

5ウ



8才

7ウ



7才

6ウ



9才

8ウ



10 オ

9 ウ



12 オ

11 ウ



11 オ

10 ウ



13 オ

12 ウ



14 オ

13 ウ



16 オ

15 ウ



15 オ

14 ウ



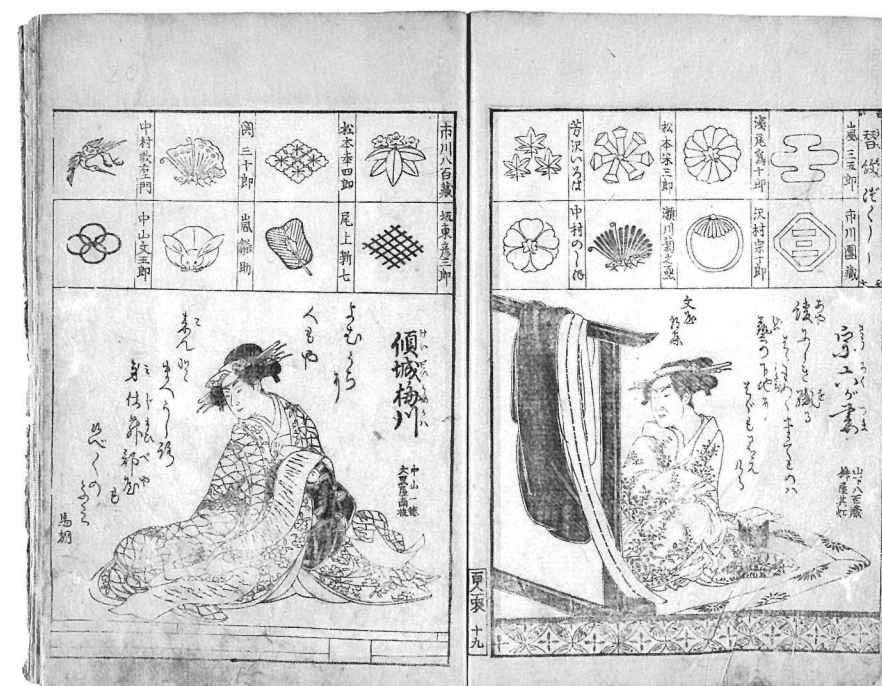
17 オ

16 ウ



18 オ

17 ウ



20 オ

19 ウ



19 オ

18 ウ



21 オ

20 ウ



22 オ

21 ウ



24 オ

23 ウ



23 オ

22 ウ



25 オ

24 ウ



26 オ

25 ウ



28 オ

27 ウ



27 オ

26 ウ



29 オ

28 ウ



30 オ

29 ウ



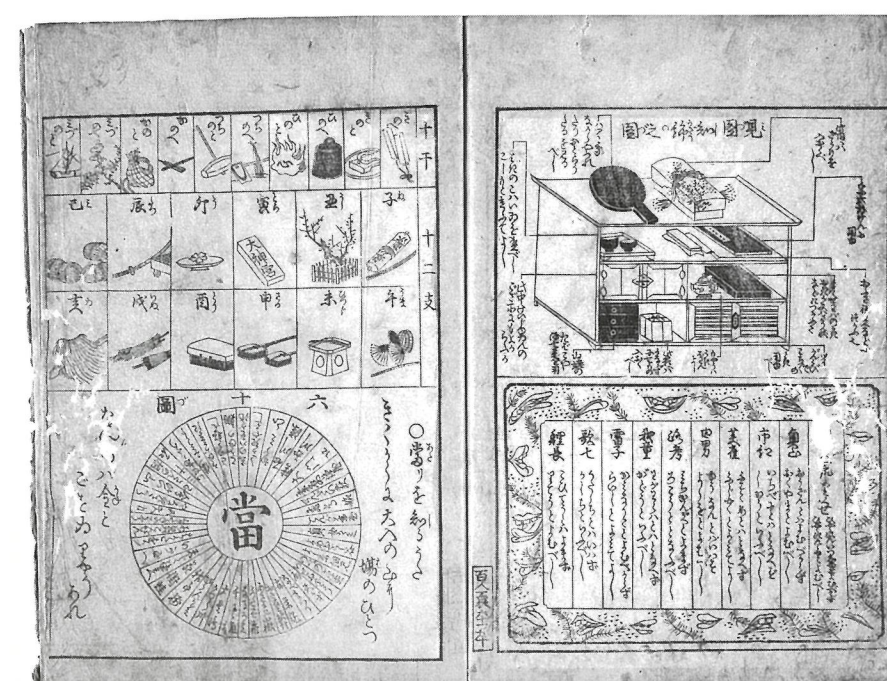
32 オ

31 ウ



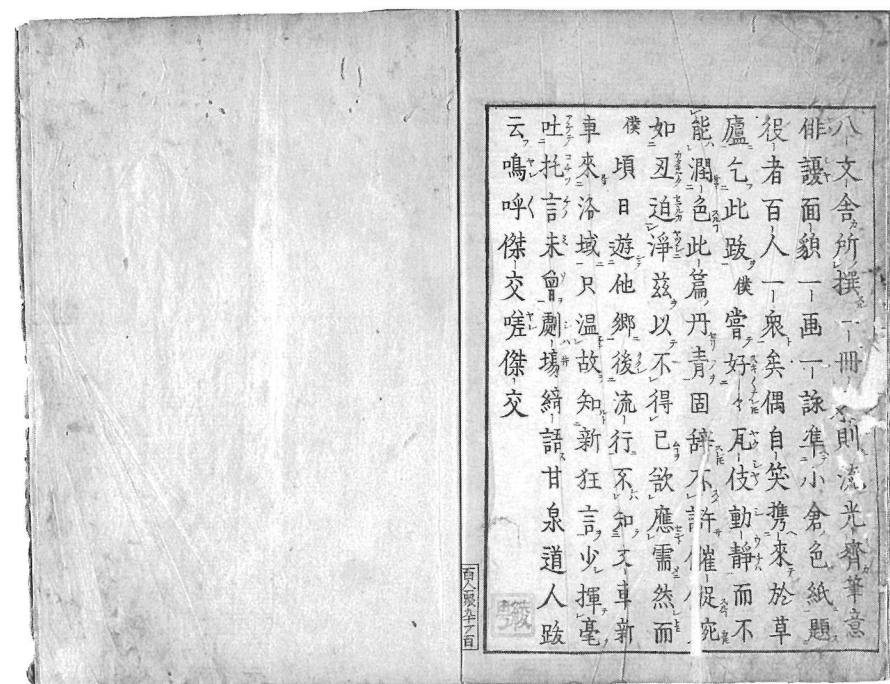
31 オ

30 ウ



33 オ

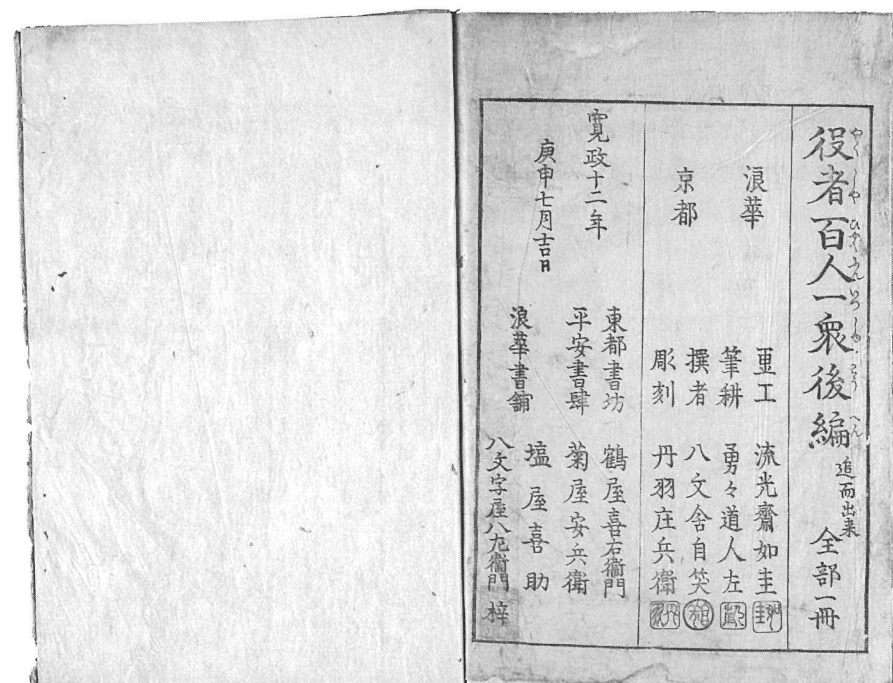
32 ウ



34 才



33 ウ



34 ウ

落款·印章集

主要参考文献

協力者一覧

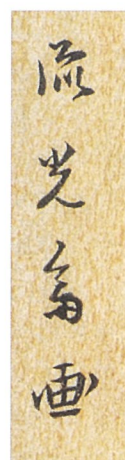


图 1

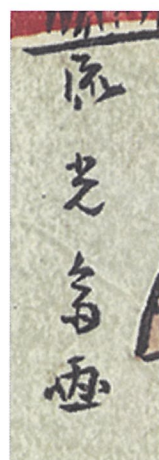


图 2

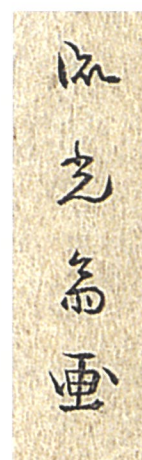


图 3

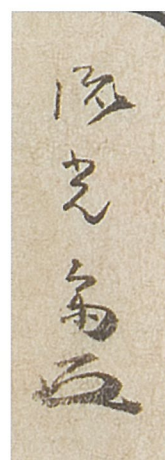


图 4

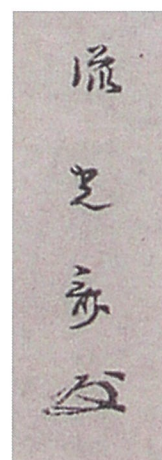


图 5

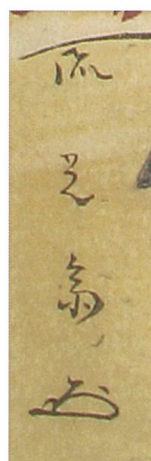


图 6

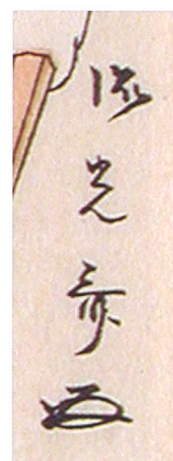


图 7

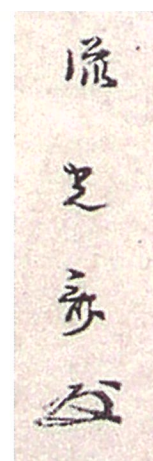


图 9a

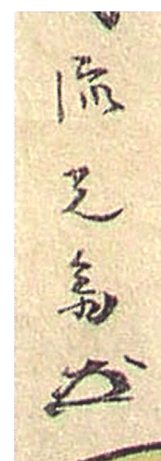


图 11a

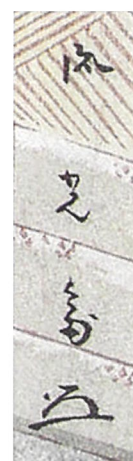


图 14



图 15



图 16

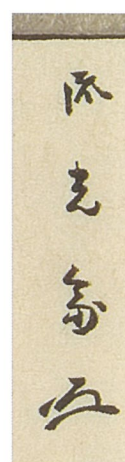


图 17

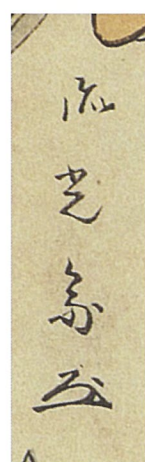


图 19a

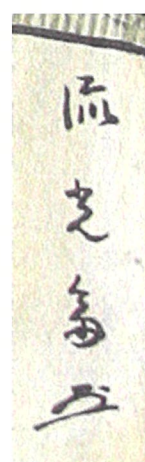


图 20



图 33b



图 42

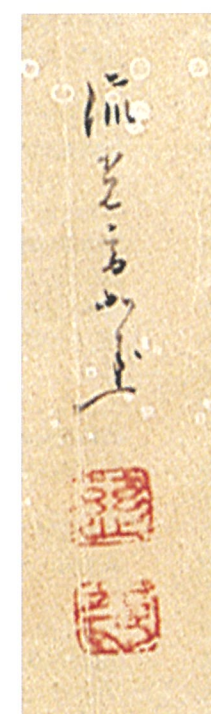


图 47

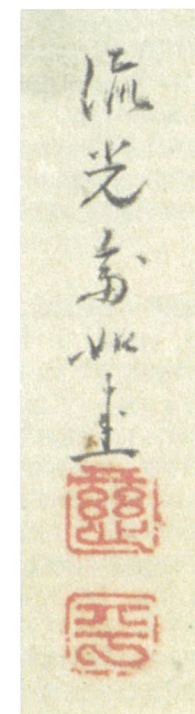


图 48(1)

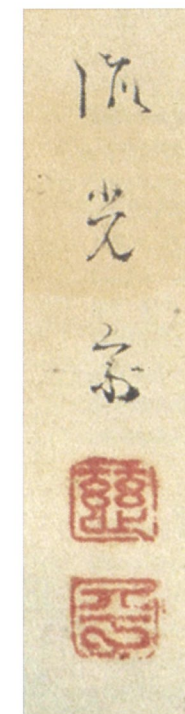


图 48(2)

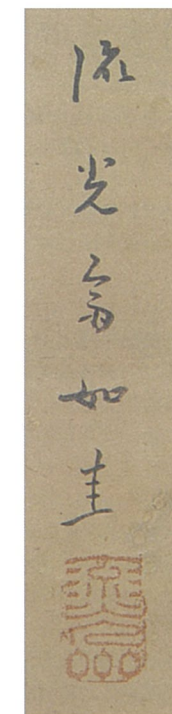


图 49



图 50

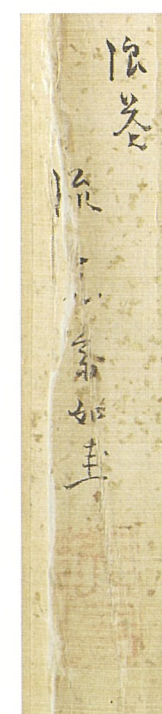


图 52

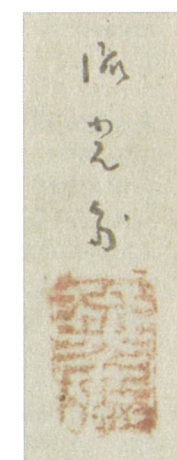


图 57

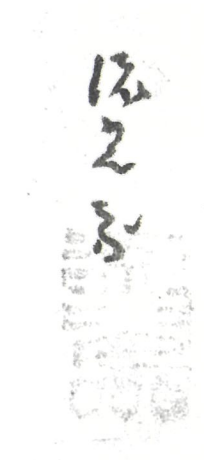


图 58

主要参考文献

赤井達郎ほか編『肉筆浮世絵　第9巻　祐信・雪鼎』集英社、1982年。

石田誠太郎『大阪人物誌』全二冊、臨川書店、1974年。

石割松太郎「流光斎如圭と俳諧」『米山堂月報』8月号、1933年8月。

石割松太郎「上方絵、流光斎の一系に就いて」『浮世絵芸術』4巻12号、1935年10月。

伊原敏郎『近世日本演劇史』早稲田大学出版部、第三版、1924年（初版は1913年）。

伊原敏郎『歌舞伎年表』第1～8巻、岩波書店、1956～63年。

榎本雄斉「流光斎派の研究（長沢印暁の発見）」『浮世絵芸術』第8号、1964年12月。

大阪市立美術館編『近世大坂画壇』同朋舎出版、1983年。

大阪府立図書館編『大阪名家著述目録』大阪府立図書館、1914年3月。

大阪歴史博物館編『木村蒹葭堂一なにわ知の巨人―』思文閣出版、2003年。

大坂歴史博物館『日英交流　大坂歌舞伎展―上方役者絵と都市文化―』大阪歴史博物館、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2005年10月。

神楽岡幼子「歌舞伎役者の自筆資料について―三代目中村歌右衛門を中心に―」愛媛大学「資料学」研究会『歴史と文学の資料を読む』創風社出版、2008年。

ガーストル、アンドリュ―「女形の身体を描く―肉体表現と流光斎―」『浮世絵芸術』第152号、2006年7月。

ガーストル・アンドリュ―「女形の

身体を描く―一三ヶ津の浮世絵肉体表現を問う―」『近世大坂の学芸』関西大学なにわ・大阪文化遺産学研究センター、2007年3月。

歌舞伎図絵刊行会編『旦生言語備』復刻本、上・下、光琳社、1926・27年。

蒲田利郎編『南北堀江誌』南北堀江誌刊行会、1929年。

キーズ、ロジャー・S他『浮世絵聚花　ベルギー王立美術歴史博物館　アムステルダム国立美術館』小学館、1981年。

北川博子「役者絵本の流れ」『浮世絵芸術』第114号、1995年1月。

北川博子「上方における役者絵出版の諸相」『浮世絵芸術』第146号、2003年7月。

北川博子「大坂の役者絵版行と塩屋長兵衛の動向」『「大阪市とハンプルク市をめぐる都市・市民・文化・大学」報告書　第3分冊　都市文芸の東西比較』大阪市立大学大学院文学研究科プロジェクト研究会、2005年3月。

北川博子「図版解説　流光斎『芳沢巴紅の梅かえ』『嵐来芝の梶原源太』』『浮世絵芸術』第150号、2005年。

北川博子「一枚摺・役者絵等からみた演博蔵『許多脚色帖』の編纂」『歌舞伎　研究と批評』第36号、2006年2月。

黒田源次『上方絵一覧』佐藤章太郎商店、1929年。

芸能史研究会編『日本庶民文化史料集成　第14巻　芸能記録(3)』三一書房、1975年。

国際浮世絵学会編『浮世絵大事典』東京堂出版、2008年。

国際日本文化研究センター海外日本美術調査プロジェクト編『海外浮世

絵所在索引』国際日本文化研究センター、1996年。

国書刊行会編『新群書類従』第1巻、国書刊行会、1906年。

小林忠編『肉筆浮世絵大観　十　千葉市美術館』講談社、1995年。
鈴木重三「萍水奇画（北斎、立好斎合筆）と劇場画史（流光斎画）との関連」『浮世絵芸術』第13号、1966年12月。

田口鏡次郎編『歌舞伎絵大成　寛政期』中央美術社、1930年。

田中喜作『浮世絵概説』岩波書店、1929年。

千葉市美術館『千葉市美術館所蔵作品選』千葉市美術館、1995年。

坪内逍遙「少年時に観た歌舞伎の追憶」『逍遙選集』第12巻、春陽堂、1927年。

東方書院編『浮世絵大成』第9巻、東方書院、1931年。

仲田勝之助注『浮世絵類考』岩波書店、昭和1921年。

中谷伸生監修、伊丹市立美術館編『笑いの奇才・耳鳥斎！―近世大坂の戯画―』伊丹市立美術館、2005年。

中野三敏『江戸狂者伝』中央公論新社、2007年3月。

樽崎宗重編『秘蔵浮世絵大観　ベレス・コレクション』講談社、1991年。

新潟県教育委員会編『新潟県文化財調査報告書第七　記録篇　鈴木牧之資料集』新潟県教育委員会、1961年。

西島孜哉編『近世上方狂歌叢書 4』近世上方狂歌研究会、1986年。

西島孜哉『近世上方狂歌の研究』和泉書院、1990年。

日本浮世絵協会原色浮世絵大百科事

典編集委員会編『原色浮世絵大百科事典』第1～11巻、大修館書店、1980～82年。

日本経済新聞社編『上方浮世絵200年展』日本経済新聞社、1975年。

服部幸雄監修、国立劇場調査養成部芸能調査室編『歌舞伎俳優名跡便覧』第二次修訂版、日本芸術文化振興会、1998年。

羽生紀子「流光斎・春朝斎・桃溪と狂歌―丸派狂歌サークルへの参加―」『武庫川国文』第63号、2004年3月。

春山武松「写楽の『大童山土俵入図』に就て」『東洋美術』第2号、1929年6月。

春山武松「上方の芝居絵」『歌舞伎絵大成　寛政期』中央美術社、1930年。

春山武松「流光斎と松好斎（難波錦絵の研究）」『東洋美術』第12号、飛鳥園、1931年。

春山武松「大阪の流光斎に就て」『浮世繪藝術』第1巻第8号、浮世繪藝術社、1932年9月。

阪急学園池田文庫編『上方役者絵集成』第1巻、阪急学園池田文庫、1997年。

船越政一郎編『浪速叢書』第1～16巻、鶏肋、浪速叢書刊行会、1926～30年。

松平進「丸文斎国広―上方の役者絵(四)」宮本又次編『大坂の研究』第5巻、清文堂出版、1970年。

松平進「流光斎大判役者絵考証」『甲南国文』第34号、1987年3月。

松平進「上方役者絵の判型（付・細判目録）」『甲南国文』第37号、1990年3月。

松平進「上方役者絵の初期」『国語と国文学』第68巻6号、1991年6月。

松平進「図版解説　流光斎如圭画『二代目山村儀右衛門の栄飛驒守』」『浮世絵芸術』第114号、1995年1月。

松平進「図版解説　流光斎如圭『初世叶難助の大森彦七と四世市川団藏の栗生左衛門』」『浮世絵芸術』第129号、1998年9月。

松平進『上方浮世絵の再発見』講談社、1999年。
同上『上方浮世絵の世界』和泉書院、2000年。

松平進監修『早稲田大学坪内博士記念　演劇博物館所蔵芝居絵図録4　前期上方絵（上）』早稲田大学演劇博物館、1995年。

松平進監修『早稲田大学坪内博士記念　演劇博物館所蔵芝居絵図録5　前期上方絵（下）』早稲田大学演劇博物館、1995年。

水田紀久編『蒹葭堂日記』翻刻編、蒹葭堂日記刊行会、1972年。

三隅貞吉「岡田伊三次郎さんを偲ぶ」1～3『日本美術工芸』第243・245・247号、1958年12月・1959年2月・4月。

武藤禎夫編『嘶本大系』第13巻、東京堂出版、1979年。

森銑三、中島理壽編『近世人名録集成』第一巻、勉誠社、1976年。

森銑三ほか編『随筆百花苑』第七巻、中央公論社、1980年。

森銑三ほか監修『続燕石十種』第一巻、中央公論社、1980年。

山本卓「役者似顔絵と大坂本屋仲間―読本『報讐竹の伏見』一件とその背景―」『読本研究新集』第1集、1998年11月。

山本卓「菊屋安兵衛の出版動向」『近世文藝』第71号、2000年1月。

吉田咲二『歌舞伎絵の研究』吉田咲

二著作集、緑園書房、1963年。

Doesburg, Jan van, *Osaka kagami*, Dodewaard, Huys DenEsch, c1985

Gerstle, A. with Clark, T. and Yano, A, *Kabuki Heroes on the Osaka Stage: 1780-1830*, British Museum Press, London, 2005.

Hillier, J., *Catalogue of the Japanese paintings and prints in the collection of Mr & Mrs Richard P. Gale*, the Minneapolis institute of arts, 1970

Keyes, Roger S., and Mizushima Keiko, *The Theatrical World of Osaka Prints: a collection of eighteenth and nineteenth century Japanese woodblock prints in the Philadelphia Museum of Art*, David R. Godine in association with Philadelphia Museum of Art, Boston, 1973

Keyes, Roger S., Japanese Woodblock Prints; *A Catalogue of the Mary A. Ainsworth Collection*, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1984

Schwaab, Dean J., *Osaka Prints*, John Murray, London, 1989

協力者一覧（五十音順・敬称略）

本書の作成にあたり調査・写真掲載等で御高配賜りました皆様に、記して心より感謝申し上げます。

大学・公共機関等

大阪歴史博物館
オーバリン大学アレン記念美術館 Allen Memorial Art Museum, Oberlin College
神奈川県立歴史博物館
シカゴ美術館 The Art Institute of Chicago
園田学園女子大学近松研究所
大英博物館 The British Museum
千葉市美術館
日本浮世絵博物館
阪急学園池田文庫
ビクトリア・アンド・アルバート美術館 The Victoria and Albert Museum
フィラデルフィア美術館 Philadelphia Museum of Art
フェレンツ・ホップ東洋美術館 Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts
ベレス・コレクション Galerie Berès
ボストン美術館 Museum of Fine Arts, Boston
ミネアポリス美術館 Minneapolis Institute of Arts
武庫川女子大学
メトロポリタン美術館 The Metropolitan Museum of Art
早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

個人

赤間 亮
石上 阿希
乾 安代
岩佐 伸一
ピーター・ウイラキ Peter Ujlaki
マシュー・ウェルチ Matthew Welch
北川 博子
ジャニス・キャッツ Janice Katz
ティモシー・クラーク Timothy Clark
桑山 童奈
酒井 信夫
澤井 浩一
レイチェル・サンダース Rachel Saunders
関川 亨
竹本 幹夫
セーラ・トンプソン Sarah Thompson
西島 孜哉
羽生 紀子
モニカ・ビンシク Monika Bincsik
ルパート・フォークナー Rupert Faulkner
ジョージ・マン George Mann
水田かや乃
渡辺 雅子

MKCR サブ・プロジェクト
「上方芸能の視覚文化的特質について」研究報告書

流光斎図録

—上方役者似顔絵の黎明—

2009年3月31日 発行

編集
アンドリュース・ガーストル (C.Andrew Gerstle)
矢野 明子

発行
武庫川女子大学関西文化研究センター
MUKOGAWA Kansai Culture Research Center

〒663-8558
兵庫県西宮市池開町6-46
TEL:0798 - 45 - 9992
FAX:0798 - 45 - 9986
URL: http://mkcr.jp
E-Mail: office@mkcr.jp

印刷所
大和出版印刷株式会社
〒658-0031
神戸市東灘区向洋町2-7-2
TEL:078-857-2355
FAX:078-857-2377

